



DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL Y PUBLICIDAD
IKUS-ENTZUNEZKO KOMUNIKAZIO ETA PUBLIZITATE SAILA

TESIS DOCTORAL

CARLOS SERRANO DE OSMA
Historia de una obsesión

Asier Aranzubia Cob

Director: Santos Zunzunegui Díez

LEIOA, 2004

Para Yolanda, que creyó
en esto antes que yo, y para
Eneriz, que lo ha visto crecer.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quisiera dar las gracias a Josefina Mañueco, viuda de Carlos Serrano de Osma: sin su desinteresada colaboración y su amable y permanente predisposición a responder a todas mis preguntas, facilitándome además (y desde el primer día) el acceso al Archivo Personal de su difunto esposo, este trabajo no habría alcanzado nunca el rigor que, como la tesis doctoral que es, se le supone. Este agradecimiento puede y debe hacerse extensivo a su hija Elena.

En segundo lugar, quisiera incluir también en este apartado de agradecimientos a todos los amigos de Madrid: a los hijos biológicos de la ciudad (de entre los que destaca Víctor S. Torres: el sólito ha redefinido y dignificado hasta extremos impensables, incluso para el mismísimo rey de Tebas, el término anfitrión) y también a los adoptados (Félix, Yayone, Raquel, Esti, Coral y Oscar), la mayoría, me temo, irremediabilmente ligados para siempre (aunque ya no vivan allí) a esa vieja y hospitalaria ciudad en la que tan bien nos lo hemos pasado juntos.

En tercer lugar, quiero dar las gracias a los amigos, colaboradores o simplemente conocidos de Serrano de Osma que amablemente dedicaron parte de su tiempo a responder a las innumerables preguntas de las que les hice objeto: Julián Antonio Ramírez, Pepe López Clemente, Aniceto Fernández Armayor, Fernando Rodríguez Miaja, Florentino Soria, Juan Mariné, Francisco Canet, José María Forn y José Luis Borau. Junto a estos, deben figurar también una serie de investigadores e historiadores del cine español que puntualmente me han facilitado alguna información o me han asesorado en torno a alguno de los pormenores de mi investigación: Julio Pérez Perucha, Jesús García Dueñas, Paco Llinás, Joaquín Romaguera i Ramió, Jorge Gorostiza y Txomin Ansola. Estoy en deuda también con el personal de Filmoteca Española: en especial con Marga Lobo y con Trini: entre las dos han conseguido que en la Filmoteca me sienta siempre como en casa. Carmen Arocena, por otro lado, se ha preocupado, con su proverbial desparpajo y privilegiadas dotes para la persuasión, de que nada malo me sucediera (académicamente hablando, se entiende) en varios de los congresos en los que he participado. Vaya también desde aquí mi agradecimiento para ella.

Capítulo aparte merece mi director de tesis, Santos Zunzunegui. Como a él le gusta repetir, haciendo suyas las palabras de un insigne maestro de origen ruso, aunque él no podía *enseñarme* nada, yo, escuchándole y leyéndole, he *aprendido* mucho.

Merecen figurar también en esta suerte de créditos cinematográficos del agradecimiento otros amigos que de una u otra manera arrimaron el hombro para que esto fuera posible -Iñigo (*fotocopista* incansable), Isusko (genio de la informática), Idoia (maquetadora infalible)- y los que con su afecto y su reiterado interés por el estado de la investigación ayudaron, de alguna manera, a que esta siguiera adelante: Endika, Iñaki, Pablo, Unai, Pedro, Aitor, Josetxu y las amigas de Areta, Miren y Nerea. No creo que sea necesario recordar que esta larga investigación no habría llegado nunca a buen puerto sin el aliento, la comprensión y la generosidad de las dos personas a las que está dedicada (aunque no provengan de Parma) la tesis.

No me olvido, claro está, de dar las gracias a mis padres, a mi abuela (financiera ocasional de algún grueso y valioso volumen), a Gotzon y a Nuria (la mejor secretaria que uno pueda imaginar), y en especial, a Maite.

Por último, señalar que esta tesis ha sido financiada por el Gobierno Vasco a través de una beca predoctoral.

ÍNDICE

Introducción	13
1. Los años de aprendizaje (1916-1946)	19
1.1. El despertar de la vocación	19
1.2. Los cineclubs	26
1.3. La UFEH-FUE y La Barraca	33
1.4. <i>El camino de la victoria</i>	36
1.5. Primeros trabajos como ayudante	41
1.6. Primeros trabajos como director	50
1.7. Documentales científicos	54
1.8. <i>Cine Experimental</i>	61
1.9. La gestación del IIEC	67
2. <i>La trilogía telúrica</i> (1946-1947)	71
2.1. Producciones B.O.G.A., S.A.	71
2.2. De la prosa <i>unamuniana</i> al mito	79
2.3. Camino de la abstracción	84
2.4. Las raíces del embrujo	91
2.5. El caso Lola Flores	96
2.6. Posibilidad inédita de folklore	99
2.7. Narración y poesía	103
2.8. El espacio y el tiempo de un embrujo	107
2.9. Un guión conflictivo	109
2.10. Nuevos caminos	115
2.11. Entre la iglesia y el burdel	118

2.12. Un filme de miradas	123
2.13. La engañosa luz de la naturaleza	126
3. Un cineasta a sueldo (1947-1953)	129
3.1. <i>Vida en sombras</i> y los telúricos	129
3.2. Rodaje en Madrid	133
3.3. En busca del plano infinito	137
3.4. Último episodio telúrico	142
3.5. EL IIEC abre sus puertas: la primera promoción	146
3.6. <i>Paseo por una guerra antigua</i>	150
3.7. <i>Cerco de ira</i>	153
3.8. Otros proyectos (frustrados)	159
3.9. Cuarta producción Titan Films	166
3.10. Barcelona-Gerona-Marsella	169
3.11. Nostalgia de la patria o la tragedia de un exiliado	173
3.12. El marino mercante y la mujer del exiliado	176
3.13. Realizador técnico	179
3.14. Saturnino Huguet, S.A.	182
3.15. Segundo permiso de rodaje	186
3.16. Valencia y el Santo Grial	190
3.17. Un Parsifal católico y catalán	197
3.18. Primorosa factura visual	202
3.19. Cuando el tiempo se convierte en espacio	205
4. INFIES (Industrias Fílmicas Españolas) [1953-1957]	209
4.1. Periodo de incertidumbre	209
4.2. Una coproducción hispano-italiana	215
4.3. Serios problemas de coordinación	220

4.4. Novedades en el proceso de clasificación	224
4.5. Insatisfacción generalizada	229
4.6. De la escena a la pantalla	232
4.7. Mixtura genérica	235
4.8. Otros proyectos de INFIES	239
4.9. <i>El pequeño río Manzanares</i>	244
4.10. Últimos proyectos de INFIES	248
4.11. Las nuevas promociones del IIEC	253
5. Visor Films (1958-1969)	259
5.1. Tierras de Castilla	259
5.2. Semblanza de <i>La Parrala</i>	263
5.3. Otra clasificación desalentadora	265
5.4. Y en los espejos verdes... ..	269
5.5....largas colas de seda se mueven	273
5.6. Nuevas producciones	279
5.7. La Escuela Oficial de Cinematografía	284
5.8. La televisión	290
6. Los años sin cine (1969-1984)	297
6.1. Réquiem por un cineasta español	297
Filmografía	303
Bibliografía	319

“Seamos con nuestras vidas
como arqueros que tienen un blanco.”

Aristóteles

INTRODUCCIÓN

Recientemente, con motivo del último congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine, celebrado en la siempre acogedora ciudad de Granada, un amigo investigador me comentaba algo curioso que le había sucedido unos meses atrás y que a mí, por obvias razones (que enseguida irán conociendo), me llamó poderosamente la atención. El caso es que revisando un archivo de bibliografía sobre cine, el citado investigador se había topado con una cantidad considerable de alusiones a cineastas a los que invariablemente se designaba con el (como veremos a continuación, más esterilizante que fecundo) sambenito de *injustamente olvidado*. Cineastas, entre los que lógicamente se encuentra el que va a centrar nuestra atención a partir de ahora, cuyo mérito principal, o mejor, cuya cualidad más destacada (y a veces única), es, precisamente, (y convendrán conmigo que todo esto tiene algo de inquietante) su condición de *olvidados*. Si a esto sumamos una segunda peculiaridad que, aunque no en todos los casos sí en bastantes (desde luego en el aquí nos ocupa) suele traer aparejada esta primera, el asunto comienza a cobrar tintes preocupantes. Me refiero a esa extendida costumbre de ubicar a estos cineastas, a los que generalmente se designa también con el poco agradecido sobrenombre de *malditos*, dentro de las historias del cine al uso en la parte final del capítulo que presta atención al cinema de sus contemporáneos: hay veces que incluso les dedican un, siempre telegráfico, capítulo aparte. Cineastas en suma, que a pesar de que tienen la suerte de figurar en los textos de historia (e intuyo que es ahí donde radica precisamente el problema: están pero no están y por eso su ausencia es doble) su cometido dentro del discurso global de los mismos es parecido al que desempeña esa siempre convocada excepción que sólo sirve para confirmar la regla.

Hace poco cayó en mis manos un libro que llamaba la atención sobre esa extraña y paradójica capacidad que tienen los monumentos para instaurar el olvido. Pues bien, algo de esto hay también en esa categoría del *injustamente olvidado*: pareciera como si después de que esa instancia todopoderosa e intangible que encarna al saber acumulado en torno a un asunto o disciplina concreta (en este caso el cine español) hubiera llegado a la conclusión de que la obra del cineasta en cuestión mereciera ser recordada, entonces, y sólo entonces, ya no hiciera falta recuperarla realmente. “Es una injusticia, todos estamos de acuerdo: caso cerrado”. Es probable que ya ni siquiera haga falta ver las películas. El *injustamente olvidado* tiene por lo tanto facultades sedantes y tranquilizadoras.

En el fondo todo esto no es más que la enésima constatación de la sutil y devastadora fuerza paralizante del lugar común.

Dicho lo cual, y sin ánimo de ser polémico o contradictorio, no me queda más remedio que afirmar que, en efecto, Carlos Serrano de Osma es un director de cine español *injustamente olvidado*. Y es aquí, o mejor, a partir de aquí, cuando esta aseveración pierde definitivamente esta su recién constatada facultad esterilizante: porque convendrán conmigo que una cosa es denunciar el oprobio y quedarse tan ancho y otra muy distinta denunciarlo y acto seguido tratar de remediar tamaña injusticia, por ejemplo, escribiendo una tesis sobre ese objeto de estudio al que todos coinciden en llamar fascinante pero al que nadie desmonta, analiza y después, con la esperanza de haber alumbrado algún conocimiento en el trayecto, vuelve a reconstruir. Vaya por delante que este que escribe se daría por bien pagado si gracias a su trabajo Serrano de Osma dejara de figurar en las historias del cine español que todavía no se han escrito como un director *injustamente olvidado*... Algo habríamos avanzado ¿no creen?

A todo esto conviene añadir que, el que a partir de este pórtico introductorio se convertirá en mi objeto de estudio, ha tenido además la mala fortuna de caer en el peor de los escenarios posibles. Me explico: si para todo cineasta *injustamente olvidado* ya supone bastante desgracia el mero hecho de tener que arrastrar por un tiempo indefinido el ignominioso sambenito, la cosa se complica cuando el cineasta en cuestión circula, con tan poco recomendable estandarte, por las páginas de la Historia del Cine Español (por no hablar de las fatales y casi irrevocables consecuencias que esto puede acarrear si le toca en suerte transitar por el árido capítulo que se ocupa de los *estériles* años cuarenta). Como es bien sabido, hasta hace relativamente poco tiempo, las historias del cine español al uso han tratado por lo general a su objeto de estudio con una mezcla de desprecio y condescendencia a partes iguales. La sempiterna precariedad del entramado industrial y las difíciles circunstancias políticas en las que casi siempre había tenido que abrirse paso eran las dos razones de fondo a las que críticos e historiadores recurrían a la hora de justificar su discurso apocalíptico en torno al cine español. Un discurso además, en el que los lugares comunes y las vagas generalizaciones se daban la mano con la fatal costumbre de no recurrir a las fuentes (hablo principalmente de los archivos, aunque en ocasiones ni siquiera se consultaban las propias películas), dando origen así a unos textos que dibujaban un panorama desolador sobre el que a duras penas se recortaban las figuras de un puñado de cineastas insignes y unas cuantas películas memorables. Afortunadamente, esta lamentable situación ha empezado a dejar de serlo tanto en

fechas recientes: sobre todo a partir de la feliz publicación en 1997 de una obra capital para la historiografía del cine español como es la *Antología Crítica del Cine Español*. Un texto que viene a suponer la puesta de largo, o si lo prefieren, la primera gran materialización de una encomiable iniciativa de revisión de la Historia del Cine Español desde nuevos parámetros, en la que desde hace ya aproximadamente un par de décadas están trabajando buena parte de los analistas e historiadores que de algún modo se arraciman en torno a esa, cada vez más nutrida asociación, que ya ha sido citada en estas páginas: la AEHC. Pues bien, es en el seno de esa profunda revisión de la historia de nuestro cine donde cabría ubicar esta monografía dedicada al cineasta español, Carlos Serrano de Osma.

Más allá de esa aureola legendaria y romántica con que el término *maldito* recubre a aquellos artistas cuyo desencuentro con su época es invariablemente traumático, lo interesante, como siempre, es olvidar cuanto antes estas sugerentes pero irremediabilmente inoperantes caracterizaciones y centrarse en la aportación real del mencionado artista; en el caso concreto de Serrano de Osma, obviamente, en sus películas, pero también en toda esa amplia gama de actividades fílmicas que el director de *Embrujo* (Carlos Serrano de Osma, 1947) desarrolla a lo largo de cuatro décadas de dedicación exclusiva al cinema español. En cierto sentido, Serrano de Osma es antes (aunque, a no dudarlo, contra su voluntad) un *hombre de cine* que en un *director de películas*. Como iremos viendo a lo largo de este estudio monográfico su aportación intelectual va a ser decisiva (y no exagero) para el desarrollo cinema español de la segunda mitad del siglo XX, en mi opinión, desde dos ámbitos u ocupaciones: en primer lugar, desde la docencia, y en segundo, desde esa algo más imprecisa condición de animador cultural; y es que (y creo que es esta una cuestión en la que no se ha insistido lo suficiente) sin la existencia de ese grupo (no demasiado amplio) de intelectuales españoles del cinema que desde los tiempos de la República (algunos, incluso desde antes) ponen en marcha o sencillamente se involucran en un sinfín de actividades (edición de libros y revistas, creación de cineclubs, participación en cursos y conferencias, publicación de artículos, etc.) cuyo fin último no es otro que reivindicar para el cinema esa condición de arte que se le viene negando desde sus orígenes, sin la existencia de este grupo de intelectuales decía, el cine español, a día de hoy, no sería, por ejemplo y sin ir más lejos, objeto de estudio en las universidades de España.

En cuanto a su implicación en ese proyecto docente del que a postre dependería la personalidad futura del cinema español, en este trabajo se reconstruye (aportando en ocasiones datos hasta ahora desconocidos) el itinerario

completo que Serrano de Osma recorre en el seno de ese complicado y dilatado proceso que habría de llevar, en 1947, a la feliz gestación del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, y se atiende también al decisivo papel jugado por el director de *Abel Sánchez. Historia de una pasión* (Carlos Serrano de Osma, 1946) en el interior del propio centro a lo largo de los dieciocho cursos en los que este impartiría la asignatura de Dirección. Como adelanto, simplemente diré, que por su aula pasaron prácticamente todos los cineastas que después hicieron cosas importantes en el cine español de al menos las cuatro primeras décadas de la segunda mitad del siglo XX.

Pero como ya he insinuado, el hecho de que Serrano de Osma se involucrara en todas esas actividades fílmicas, fue, en cierta medida provocado por su traumática relación con la industria del cine español. De no haber encontrado tantas dificultades para hacer realidad sus proyectos, el director de *Embrujo* habría sido sin duda un agitador cultural menos activo y muy probablemente la enseñanza habría ocupado una posición subsidiaria dentro de esta su, de todos modos, intensa dedicación al cinema. Pero el caso es que después de un arranque prometedor que le lleva a realizar en apenas año y medio cuatro películas de manera consecutiva, con las que el joven cineasta consigue dar salida a su, durante muchos años cultivada y para entonces ya incontenible vocación, después de este afortunado arranque como decía, la segunda parte de su carrera cinematográfica estaría básicamente jalonada por una continua sucesión de experiencias de producción traumáticas esporádicamente salpicadas por trabajos alimenticios y alguna que otra película notable. Pero vayamos por partes.

La escueta filmografía de Carlos Serrano de Osma está dividida (aunque como veremos a lo largo de esta monografía, tal división responde antes a determinaciones industriales que estéticas) en dos partes. Por un lado estarían esas tres primeras películas (a las que muy probablemente habría que sumar una cuarta que por desgracia está desaparecida) que el cineasta rueda de manera consecutiva en Barcelona y arropado por un grupo de jóvenes entusiastas del cinema (que él mismo lidera y que se hacen llamar los *telúricos*) entre mayo de 1946 y mayo de 1947; momento, sin duda capital dentro de su carrera (y también, a no dudarlo, dentro de ese segmento, ni mucho menos *estéril*, de la historia del cine español que son los años cuarenta) en que este director madrileño consigue llevar a la práctica su personalísima concepción del cinema; una concepción *telúrica* que nace de la impugnación estética de ese cine dominante y hegemónico en los años cuarenta que, al decir de Julio Pérez Perucha, bebe, en la mayor parte de los casos, de la narrativa americana más tradicional y realista, de las comedias italianas de

los treinta y cuarenta, y, en menor medida, de esa tradición populista y casticista que con tanto éxito frecuentara el cine español del periodo republicano. Contra esto, los *telúricos* levantan un edificio fílmico de perfiles hasta entonces desconocidos dentro del cinema español cuya principal fuente de inspiración es el cine mudo de finales de los veinte, pero también, ese cine formalista e innovador que un director pocos años más joven que el propio Serrano (y con el que comparte, entre otras cualidades, un mismo deseo de experimentación dentro de los márgenes del sistema que, a la postre, acabará teniendo fatales consecuencias para ambos) practica al otro lado del Atlántico: Orson Welles. El resultado de todo esto son tres filmes de abierto talante experimental, tres densos y profundamente estilizados relatos que giran en torno a las pasiones fundamentales, tres tragedias románticas protagonizadas por seres angustiados que se debaten entre la luz y la sombra, en definitiva, tres intemporales poemas de amor y muerte.

La radical oposición de esta trilogía al *grueso* de la producción cinematográfica de la época (que no es lo mismo que decir a *toda*, porque, como oportunamente ha demostrado José Luis Castro de Paz en un excelente estudio sobre el cine español del periodo, en esta suerte de “oposición semántica” al cine dominante estaban embarcados también otros cineastas) se traduce en un previsible rechazo generalizado por parte de público, crítica e instituciones; rechazo este, cuya consecuencia más inmediata no será otra que el progresivo y definitivo arrinconamiento de un cineasta *iluminado* al que los productores españoles mirarán a partir de entonces con no poco recelo. Ante tan oscuro y desalentador panorama al director de *La sirena negra* (Carlos Serrano de Osma, 1947) no le quedará más remedio que reorientar su carrera, renunciando a esa estilizada y barroca *manera de hacer* que era, a fin de cuentas, su estilo. A pesar de que en el resto de películas en las que Serrano de Osma interviene, hasta que en 1960 abandona definitivamente la dirección, se puede apreciar una evidente renuncia a ese estilo intransferible que había marcado a fuego sus primeros trabajos, en esta segunda etapa de su carrera sigue quedando de manifiesto, sin embargo, que Serrano es, en afortunada expresión de José Luis Téllez, un “cineasta de la enunciación”: un director acostumbrado a trascender sus, con frecuencia rutinarios soportes argumentales, a través de un concienzuda y sistemática elaboración del significante.

Pero como digo, a pesar de la pertinencia de su escritura fílmica la inserción de Serrano de Osma en el aparato cinematográfico español de su época va a estar marcada por un continuo y frustrante desencuentro que terminará precipitando el silencio prematuro de una de las voces más singulares que ha alumbrado nunca el

cinema español. La historia del cine, y por extensión la del arte, está plagada de renunciadas como esta ante las que sólo nos queda el consuelo (escaso consuelo) de elucubrar situaciones posibles o, simplemente, de formular preguntas, que son más bien lamentos, como esta que Álvaro del Amo escribía después de asistir a una maratónica sesión en la que se proyectaban algunas de las películas de Serrano de Osma: “¿Pueden imaginarse ustedes qué habría sido capaz de hacer este hombre si le hubieran dejado?”. Conformémonos con lo que sí le dejaron hacer, que, como están a punto de empezar a comprobar, no fue precisamente poco.

Capítulo 1

Los años de aprendizaje (1916-1946)

1.1. El despertar de la vocación

Carlos Serrano de Osma nace en Madrid en el seno de una familia acomodada (su padre es funcionario de Hacienda) el 2 de enero de 1916 y en una casa de la Carrera de San Jerónimo, donde, a principios de siglo, regentaba un negocio de artesanía Zenobia Camprubí, la esposa de Juan Ramón Jiménez, y en la que, en su tiempo, vivió Sagasta, tuvo un estudio el pintor Juan Antonio Benlliure (a donde iba a posar la reina Victoria) y en el que existió, hasta 1936, una sociedad secreta. Andando el tiempo, allá por el 1975, la casa sería derribada para construir sobre el solar la ampliación del Congreso de los Diputados.

Al parecer, ya desde muy temprana edad, el futuro director de *Embrujo* frecuenta con cierta asiduidad cines de Madrid, como el *Ideal*, el *Monumental* o el *Real Cinema*, donde se proyectan seriales de crímenes y misterio, cintas cómicas de Charlot, Max Linder, San Tomásín o Ben Turpin, películas de aventuras con Douglas Fairbanks... “Así, poco a poco” -como rememoraría el propio cineasta treinta años después¹- “por los sentidos, la imagen va entrando en nosotros. Clara Bow, con su *Hula* nos transporta a un mundo maravilloso, donde la gravedad no existe, y donde la luz de su sonrisa rasga las pavorosas tinieblas del colegio frío, en el que los hermanos maristas acaparan el silencio y el temor hacia las lecciones incumplidas”. Esta temprana afición por la imagen en movimiento pronto será complementada con la lectura de las revistas especializadas de la época (*La Pantalla*, *El cine*, *Films Selectos*...), a través de las cuales, el joven Serrano de Osma y su íntimo amigo, Aniceto Fernández Armayor -futuro neurólogo de prestigio, al tiempo que colaborador ocasional de Serrano de Osma durante su etapa como documentalista (ver *infra*)- irán descubriendo progresivamente que detrás de esas imágenes que acaparan su atención se esconde una, todavía imprecisa, entidad creadora: un director, una técnica, unos intérpretes.

Más tarde, con la llegada de la República, a esta pareja se unirá un joven procedente de San Sebastián al que Carlos y Aniceto (matriculados ambos, por

¹ Esta cita proviene de una conferencia titulada *Bajo el signo de Melies* que Serrano de Osma pronunció en el Cineclub Universitario de Barcelona el 7 de diciembre de 1951.

entonces, en la Facultad de Medicina, donde asisten a las clases del profesor Juan Negrín) pronto inocularán su desbordante pasión por el cinema. Se trata de Julián Antonio Ramírez -futuro locutor de las emisiones en castellano de la ORTF, eso que en la España de Franco se conocerá como Radio París- quien, a partir de entonces, se convertirá en el tercer e indispensable vértice de ese triángulo de jóvenes entusiastas del cinema, prestos a involucrarse en cualquiera de las múltiples iniciativas que por aquel entonces surgen al calor de los cineclubs, la universidad y las revistas especializadas. Es preciso recordar, que durante el periodo republicano el mundo del cineclubismo español y sus aledaños críticos va a vivir su particular, aunque efímero, periodo de esplendor. Así pues, a principios de los treinta, y con apenas 15 años de edad, Carlos Serrano y sus dos inseparables amigos van a comenzar a frecuentar, con un fervor cuasi-religioso, todos y cada uno de los locales madrileños en los que se celebran sesiones de cineclub; unas sesiones que pronto serán complementadas con otro tipo de actividades, todas ellas relacionadas con el cinema, de entre las cuales no es la menos relevante su colaboración como articulistas en dos de las revistas cinematográficas más importantes del periodo republicano: *Popular Film* y *Nuestro Cinema*.

De entre todas las revistas cinematográficas de largo recorrido que se publican en el periodo republicano -un periodo que, como ya apuntara Román Gubern, se va a caracterizar “por un vistoso desarrollo de las actividades editoriales y periodísticas en general”²- tal vez sean estas dos, junto con *Cinegramas*, las únicas capaces de ir un poco más allá de la mera saturación de sus páginas con *glamourosas* fotografías de las estrellas de turno, a las que generalmente acompaña un breve y chispeante comentario sobre las más recientes hazañas amorosas del susodicho o la susodicha. El caso del semanario cinematográfico *Popular Film*, que se edita en Barcelona, es llamativo por lo que tiene de modelo híbrido entre lo que supondrían por un lado estas revistas de carácter publicitario, saturadas de fotos y banalidad, y destinadas a un público mayoritariamente femenino³, que acabo de mencionar, y esas otras publicaciones, pretendidamente más serias, en las que el cinema es estudiado como una disciplina artística más, y en ocasiones incluso, como un vehículo transmisor de propaganda; y es que, en las páginas de *Popular Film* se dan cita, número tras número, aunque de manera no demasiado armónica, ambas tendencias: aproximadamente, las cinco primeras páginas de la revista, así como las cuatro

² Gubern, Román, *El cine sonoro en la II República (1929-1936)*, Lumen, Barcelona, 1977, p. 200.

³ Como demuestran los abundantes anuncios de ropa interior femenina, los concursos de belleza que se organizan para las lectoras, del tipo “los labios más bellos”, o los consultorios femeninos que habitualmente se asoman a las páginas de algunas de estas publicaciones.

últimas (la penúltima suele estar reservada a la *novelización* de un filme de éxito), acogen una variopinta gama de artículos de opinión (en total, unos ocho en cada número) por medio de los cuales los colaboradores de la casa expresan sus opiniones, con frecuencia enfrentadas, sobre diversos aspectos relacionados con el cinema español y extranjero; el resto de la publicación, toda la parte central, lo componen los consabidos reportajes fotográficos sobre las estrellas de moda a los que esporádicamente acompaña una crónica en torno a lo acontecido en alguno de los rodajes que por aquel entonces se llevan a cabo en territorio español, y de los que suele dar noticia el que durante mucho tiempo fuera director literario de la casa: Mateo Santos⁴. Así pues, en *Popular Film* conviven el rutinario y superfluo reportaje, entre chismoso y publicitario, de la gran *star* del momento con el artículo de opinión, no tanto analítico y reflexivo como exaltado y vehemente, en ocasiones, abiertamente incendiario; y es que, durante la segunda etapa de la revista⁵, que es de la que me ocuparé en estas páginas, los textos de opinión que publican los jovencísimos⁶ componentes, de eso que Alberto Mar bautizaría como

⁴ Mateo Santos es el director literario de *Popular Film* desde que la revista sale a la calle por vez primera en agosto de 1926 hasta que en agosto de 1934 es sustituido por Lope F. Martínez de Ribera, quien ocupará este cargo hasta la desaparición de la revista en 1937. Es probable que su abandono de la dirección de la revista (que no su trabajo como colaborador) esté relacionado con el inicio de sus actividades como documentalista en 1934, con un ambicioso proyecto llamado *Estampas de España*, originariamente ideado como una serie de cortometrajes culturales sobre distintos lugares de la península. De los en principio planeados sólo acabaría rodándose el titulado *Córdoba* (Mateo Santos, 1934). También en 1934, este inquieto animador del cinema se embarca en un nuevo proyecto editorial a través de un revista llamada *Cinefarsa*. Para más información sobre Mateo Santos puede consultarse el artículo que Anna Maria Bragulat ha dedicado al director literario de *Popular Film* (Bragulat, Anna Maria, “Mateo Santos i la generació de *Popular Film*”, en *Cinematograf*, Segona època, nº 1, Barcelona, 1992, pp. 121-131) y la voz del Diccionario del Cine Español (Minguet Batllori, Joan, “Santos, Mateo”, en José Luis Borau (dir.), *Diccionario del cine español*, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Madrid, 1998, pp. 800, 801).

⁵ Durante la primera etapa de la revista, la que va desde su fundación en agosto de 1926 hasta, aproximadamente, la llegada de la República, los textos de opinión de *Popular Film* llevan la firma de una serie de escritores cinematográficos que para cuando se desmorone la Monarquía ya se “habrán hecho un nombre” (son los casos de Luis Gómez Mesa y Juan Piqueras, por citar los más destacados) y por diversas razones comenzarán a publicar sus textos en otras cabeceras dejando espacio libre así, en las páginas de la revista que dirige Mateo Santos, para el desembarco de una pléyade de jóvenes escritores que serán quienes monopolicen la sección de “opinión” de *Popular Film* desde la proclamación de la República hasta el cierre de la revista en 1937.

⁶ Para muchos de ellos sus artículos en *Popular Film* supondrán su bautizo como escritores cinematográficos (este es el caso tanto de Carlos Serrano de Osma, como de Aniceto F. Armayor y Julián Antonio Ramírez). Y al igual que sucede con estos tres que acabo de citar, la mayoría de ellos aún no ha cumplido los veinte años cuando comienza a escribir para la revista. Formarían

la generación de *Popular Film*, van a estar marcados por su extrema combatividad; hasta el punto de que algunos de los miembros de esta generación, los más románticos⁷ tal vez, entre los que sin duda cabría incluir tanto a Carlos Serrano de Osma como a Aniceto Fernández Armayor, se decantarán con cierta regularidad por el panfleto, o la soflama si lo prefieren, por ajustarse mejor este tipo de textos a ese espíritu combativo que inspira a los firmantes.

Aparte de esta propensión, más o menos generalizada, a la exposición ardorosa y vehemente de sus respectivas posiciones (ese “romanticismo” al que alude Alberto Mar) se pueden apreciar, en mi opinión, otras dos características comunes a todos los miembros de la generación de *Popular Film*. Por un lado estaría eso que Ana Maria Bragulat ha sabido detectar de manera precisa entre los miembros del grupo:

“tots volien que el cinema, que acceptaven com l’art més representatiu del segle XX, esdevingués l’expressió estètica d’uns valors que incidissin en qualsevol aspecte del progrés social. Ho volien tot: una posada en escena mavellosa i un contingut amb consistència.”⁸

Junto con esta reivindicación de un cinema social, y en la medida de lo posible formalista (como veremos, el modelo ideal era el cinema soviético, y en especial Eisenstein, aunque también sentían auténtica devoción por cineastas como Vidor, Pabst, Clair, Dupont, Stroheim, Flaherty, y sobre todos ellos, Murnau⁹) el otro rasgo distintivo que unía, esta vez casi sin excepciones, a todos

parte de esta nueva generación de críticos que se hace con las páginas de la revista tras la proclamación de la República, Augusto Ysern, Pedro Sánchez Diana, José G. Ubieta, Rafael Gil, Tony Román, Juan M. Plaza, Antonio del Amo, Alberto Mar, C.S.O., A.F.A., J.A.R., etc.

⁷ En el artículo de Alberto Mar en el que se da carta de naturaleza a la “Generación de *Popular Film*” se puede leer lo siguiente: “Pero si hay algún elemento común a todos los que, gracias a Mateo Santos (y creo que puede ser para él su mayor timbre de gloria, superior incluso a sus campañas periodísticas), hemos salido de un horno común: somos todos unos románticos. Claro que no el romanticismo del siglo pasado, el romanticismo literario de Murger, Feuillet, Gauthier, etc. (en tipos diferentes y opuestos) sino el romanticismo de las juventudes modernas, no menos apasionadas por cultas, trabajadoras y conscientes.” (Mar, Alberto, “Carta abierta a Rafael Gil... sobre la generación de *Popular Film*”, en *Popular Film*, Barcelona, num. 517, 16 de Julio de 1936).

⁸ Bragulat, Ana María, *op. cit.*, p. 129.

⁹ Hasta el punto de que, cuando Serrano de Osma, a principios de los cincuenta, certifiqué el fracaso de su generación y el éxito de una paralela (la de los Mur Oti, Nieves Conde, Sáenz de Heredia y demás), encontrará en el hecho de que ellos hayan “llegado libres y desnudos [al cine], sin la responsabilidad de ser fieles a la memoria de Murnau” una de las causas fundamentales de lo ocurrido. (en *Bajo el signo de Melies*)

los colaboradores de la casa era una abierta repulsa, un menosprecio absoluto¹⁰ hacía el grueso de la producción cinematográfica nacional. Para ellos el cine que se hacía en España en tiempos de la República (y también antes) era un cine al que solo cabía tildar de indigno puesto que daba la espalda a todos y cada de los gravísimos problemas sociales que afectaban al país¹¹; porque contrariamente a lo que sucedía en su admirada Unión Soviética, donde sus dirigentes habían sabido rentabilizar el enorme potencial pedagógico del cinema para educar a sus campesinos, aquí, en cambio, nadie parecía haber advertido dicha circunstancia y los productores españoles continuaban empeñados en adaptar una y otra vez las mismos sainetes y zarzuelas de siempre.

El primer artículo que, con tan sólo 17 años, Carlos Serrano de Osma publica en *Popular Film*, es un expresivo compendio de todo lo dicho ahora. En “Debemos protestar”¹² el airado crítico arremete “contra todo film que no sea portador de nobles ideales y que haga adquirir al espectador falsos conceptos de las cosas”, en especial, contra la ingente cantidad de “comedias absurdas e insustanciales” que se exhiben por aquel entonces en los cines de la capital;

¹⁰ Menosprecio y repulsa que puede apreciarse con meridiana claridad en las siempre contundentes palabras de Carlos Serrano de Osma: “Así es como siempre se hace cine en nuestro país. Sin artistas, sin inteligencia, sin ideas. Basta con un puñado de duros. Si acaso, intervendrán en la realización algunos de esos prestigiosos de nuestro cine, que han consolidado su nombre a fuerza de divulgar por el extranjero nuestras costumbres y nuestro modo de ser nacional; esto es, tratando de convencer al mundo de que los españoles somos una raza de hombres valientes, todos gitanos y toreros, o mejor, todos bandidos de la Sierra, que acostumbramos a matar, sin ninguna consideración al seductor de nuestra hija.

Así es como siempre se ha hecho cine en nuestro país, desde hace treinta y pico de años, sin que nadie trate de impedirlo. Treinta y pico de años de estancamiento, de absurda reiteración de temas, de constante divulgación de desprestigios nacionales. Y así seguiremos siempre, sin tener cine propio realizando diez o doce cintas todos los años. Diez o doce cintas, pésimas la mayoría, para oponer a las trescientas y pico producciones que anualmente nos importan las casa productoras de todo el mundo.” (Serrano de Osma, Carlos, “España necesita una escuela cinematográfica”, en *Popular Film*, num. 463, 4 de julio de 1935). Huelga decir que el panorama no era tan desolador como lo dibuja este artículo firmado por un joven de diecinueve años, imbuido de un incontenible espíritu reformista y combativo, por lo demás, muy propio de su edad. Diré también, en defensa del joven Serrano de Osma, que una década después, será precisamente él uno de los impulsores de ese proyecto de creación de una escuela de cine en España, que a la postre pondrá en marcha la necesaria renovación de cuadros que demanda en su artículo (ver *infra*).

¹¹ No sin cierta ironía, el propio Serrano de Osma rebaja sus pretensiones párrafos más abajo: “Ni siquiera pedimos para el cine español esa cualidad de cine social que éste necesita, cualidad de cine auténtico, de cine reflejo de nosotros mismos. Nos contentamos con menos. Con no ser objeto de mofa por parte del extranjero, con conservar nuestro decoro internacional” (*Ibidem*).

¹² Serrano de Osma, Carlos, “Debemos protestar”, en *Popular Film*, num. 349, abril de 1933.

ensalza a la Unión Soviética por ser “el único pueblo que produce sus películas con finalidad distinta a los demás”; y termina rindiéndose ante “el magnífico arte cinematográfico, que algunos han llamado único, y en el que nosotros reconocemos su superioridad sobre los demás”, y que, en su opinión, “debe servir para algo más elevado que mostrarnos las piernas de Mary Carlisle, o enseñarnos la musculatura de Weismuller y la contextura atlética de Ramoncito Novarro”.

La otra plataforma crítica de la que el joven Serrano de Osma se va a servir para continuar expresando sus opiniones no es otra que *Nuestro Cinema*: una revista de inequívoca filiación comunista, fundada en 1932 por el ubicuo Juan Piqueras. Corresponsal cinematográfico en París de varios diarios y publicaciones especializadas, al tiempo que seleccionador de material para la importante distribuidora española Filmófono, el papel jugado por el inquieto Piqueras en el seno de ese agitado ambiente cineclubístico e intelectual que vive la capital española durante los años republicanos es sin duda relevante; pero ya habrá tiempo de prestar atención al lugar que ocupa la figura de Piqueras en el ámbito de los cineclubs republicanos, de momento, centrémonos en su faceta de fundador y director de la que párrafos más arriba he considerado como una de las publicaciones especializadas más interesantes del periodo.

El primer número de *Nuestro Cinema*¹³ sale a la calle en junio de 1932, y ya desde este número inaugural va a quedar bien delimitado el lugar desde el que la revista se dispone a estudiar, valorar e incluso intervenir, en el cinema. La fotografía que ilustra su portada supone ya una explícita declaración de intenciones: y es que, a diferencia de lo que, como acabamos de ver, sucedía en *Popular Film* (y en el resto de las publicaciones del gremio) en la revista de Piqueras no va a haber sitio para la glorificación del firmamento estelar hollywoodiense (ni por supuesto, del mucho más modesto y considerablemente menos deslumbrante, estrellato nacional); y es por eso que la acostumbrada fotografía de la *starlette* de turno ha sido aquí sustituida por la reproducción de un fotograma de un filme de combate (reproducciones de planos de películas soviéticas decoran, de forma recurrente, las portadas de esta revista). Así pues, *Nuestro Cinema* prescinde de ese colchón publicitario, que en cierta medida había sido el responsable de que el semanario *Popular Film* se consolidara dentro del

¹³ Sobre *Nuestro Cinema* puede consultarse la antología de textos de los hermanos Pérez Merinero (Pérez Merinero, Carlos y Pérez Merinero, David, *Del cinema como arma de clase. Antología de Nuestro Cinema 1932-1935*, Fernando Torres, Valencia, 1975) y la monografía que Juan Manuel Llopis dedicara a la figura de Juan Piqueras (Llopis, Juan Manuel, *Juan Piqueras: el Delluc español*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1988).

mercado editorial de publicaciones periódicas, y apuesta, no sin cierto arrojo y valentía, por ofrecer en sus páginas una visión exclusivamente intelectual (artístico-política si se quiere) del cinema. Para ser más preciso diré, que la posición ideológico-artística desde la que *Nuestro Cinema* aborda la realidad cinematográfica de su tiempo surge, a grandes rasgos, de la oposición de dos conceptos: cinema burgués / cinema proletario; *Nuestro Cinema* considera que la producción cinematográfica mundial es de dos tipos: por un lado estaría ese cinema que defiende los intereses del proletariado, o lo que es lo mismo, el cine soviético, y por otro, el resto de la producción mundial, o lo que es lo mismo, ese cine, banal unas veces, técnicamente brillante, pero del todo desprovisto de contenido social, otras, que en última instancia no hace sino defender los intereses de la burguesía capitalista. Si bien, como era de esperar, la beligerancia política de los distintos colaboradores, su compromiso con esta marcada línea editorial marxista, no es igual en todos los casos (ni, como veremos, en las dos etapas de la revista), sí que se puede apreciar en cambio una cierta homogeneidad de criterio, una generalizada asunción de los postulados ideológicos de la casa, cuyo más fiable indicador serían los textos que algunos de los miembros de la generación de *Popular Film* publican en la revista de Piqueras. Y es que, en mi opinión -y esta es una cualidad presente en los artículos de Serrano de Osma, así como en los de sus compañeros de generación- se puede apreciar en sus colaboraciones para *Nuestro Cinema* una creciente propensión a juzgar las películas concretas en términos, única y exclusivamente, ideológico-políticos, olvidándose, en cierto modo, de esas tímidas, y en verdad poco frecuentes, llamadas de atención sobre cuestiones formales que esporádicamente enriquecían sus textos de *Popular Film* y que en la revista de Piqueras serán inmediatamente despachadas como florituras técnicas, típicamente burguesas. Así, en el caso particular de ese trío de inseparables amigos del que venimos ocupándonos en estas páginas, comienza a ser habitual, a la hora de valorar las películas concretas, el recurso a consignas antimilitaristas y a declaraciones de resistencia frente a la creciente amenaza fascista¹⁴.

¹⁴ Al primero de estos *frentes de lucha* atenderían estas palabras de C.S.O.: “Podemos afirmar, con absoluta convicción, que América no ha producido jamás una sola película de este tema en la que la guerra haya sido tratada desde su auténtico punto de vista. Si alguna vez hemos presenciado en el cinema americano ideas o tendencias pacifistas, ha sido de un modo suave, indirecto y tímido. Pero nunca con la crudeza de un Pabst en *Cuarto de infantería* (*Westfront*, G. W. Pabst, 1931) o con la valentía y sinceridad de un Pudovkin en *El fin de San Petesburgo* (*Koniets Sankt-Petersburga*, V.I. Pudovkin, 1927). Siempre, o casi siempre, presentando la otra faceta de la guerra: la del heroísmo, la de la falsa grandeza” (Serrano de Osma, Carlos, “Capturados. Film americano, de Roy del Ruth”, en *Nuestro Cinema*, num. 1 (14) Segunda época, enero de 1935). En

1.2. Los cineclubs

Tras las experiencias pioneras, anteriores a la proclamación de la II República, de la Residencia de Estudiantes (donde al parecer se celebraron algunas sesiones de cineclub) y sobre todo del Cineclub Español, fundado en 1928 por las gentes que hacían La Gaceta Literaria, con Giménez Caballero al frente, comienzan a surgir en Madrid¹⁵, una vez derrocada la Monarquía, una serie de cineclubs que, entre otras muchas circunstancias, van a propiciar el encuentro de un heterogéneo grupo de críticos cinematográficos e intelectuales de cierto renombre (Luis Gómez Mesa, Manuel Villegas López, Carlos Fernández Cuenca, Cesar M. Arconada, Juan Piqueras, Benjamín Jarnés, Ramón J. Sender...)- con una variopinta cohorte de jovencísimos entusiastas de la imagen en movimiento, ansiosos por embarcarse en cualquier aventura que tenga como norte la exaltación del cinema¹⁶. Así, tras adiestrar sus pupilas, durante el *Bienio reformista*, en las sesiones de los cineclubs Proa-Filmófono, Cinestudio 33, Cineclub de la FUE¹⁷,

cuanto a la amenaza fascista es de nuevo C.S.O. quien toma la palabra: “Un reciente decreto del Gobierno del Reich ha declarado a Ernst Lubitsch desposeído –en unión de otros veinte compatriotas- de su nacionalidad alemana. Las razones que pretenden fundamentar el decreto se refieren al origen semítico del excelente animador germano. (...) Estos hechos, por si solos, definen, caracterizan y califican a un régimen: el nazi.” (Serrano de Osma, Carlos, “Nazismo y cinema”, en *Nuestro Cinema*, num. 2 (15) Segunda época, febrero de 1935).

¹⁵ Fuera de Madrid ya habían tenido lugar otras experiencias cineclubísticas, alguna tan madrugadora como la del Club Cinematográfico del barrio barcelonés de Horta, que data de 1923. También en Barcelona, aunque ya en 1929, aparecían los cineclubs Mirador y Barcelona Film Club. En mayo de 1930, Juan Piqueras organiza la primera sesión del Cineclub Valencia.

¹⁶ Esta primera toma de contacto en los cineclubs tendría después su prolongación en una serie de tertulias cinematográficas que por aquel entonces se celebraban en distintos cafés de Madrid. Este el caso de la tertulia del café La Mezquita, sito en la plaza de Alonso Martínez, donde se reunían algunos de los componentes de la generación de *Popular Film*, o del café Lyon, cercano a la Puerta de Alcalá, donde se reunían los organizadores del cineclub GECI, o del café Guria, en la Gran Vía, al pie del Palacio de la Prensa, donde se daban cita, fundamentalmente, los colaboradores de *Nuestro Cinema*, y donde, según ha contado Julián Antonio Ramírez en sus memorias (Ramírez, Julián Antonio, *ICI París: Memorias de una voz de libertad*, Alianza, Madrid, 2003, p. 77) se realizaron las primeras gestiones de cara a la realización de *La Dolorosa* (Jean Grémillon, 1934).

¹⁷ Según ha contado Julián Antonio Ramírez (Ramírez, Julián Antonio, *op. cit.*, p. 52) fue en el cineclub de la FUE donde este terceto de entusiastas del cinema asistió a una proyección, de la que en aquel tiempo era una de las películas más admiradas por el público de los cineclubs: me refiero, claro está, a *El acorado Potemkin* (*Bronenosez Potemkin*, S.M. Eisenstein, 1925). Dicha sesión, celebrada a principios de 1934 (recién iniciado el *Bienio negro*), fue interrumpida por uno de los directores del cineclub, para avisar a los allí reunidos de que una dotación de la Guardia Civil a caballo esperaba en la puerta del cine dispuesta a intervenir si proseguía aquel ambiente de fervor

cineclub Imago y Cineclub del Sindicato de Trabajadores de la Banca y Bolsa de Madrid, algunos de estos jóvenes van a participar, a mediados de 1933 y en estrecha colaboración con varios de los críticos consagrados e intelectuales que acabo de mencionar, en el proceso de gestación de una asociación de escritores cinematográficos de la que surgirá uno de los cineclubs más importantes del periodo republicano. Me estoy refiriendo al Grupo de Escritores Cinematográficos Independientes (GECI), creado en el otoño de 1933, con el propósito fundamental de denunciar la fraudulenta actividad de buena parte de los críticos cinematográficos españoles, especialmente, la de aquellos que escriben en diarios.

Según se advierte en el manifiesto fundacional del GECI (firmado por Antonio Barbero, Rafael Gil, Luis Gómez Mesa, Benjamín Jarnés y Manuel Villegas López), el crítico es el representante del público, el intermediario natural entre el espectador y “una de las más poderosas fuerzas de la civilización actual”: el cinema. Dicha labor de intermediario exige, por lo tanto, un alto grado de competencia y responsabilidad en la persona que la realiza; capacitación esta que, continúa el manifiesto, está lejos de apreciarse en esos seudocríticos de hoy “que escriben al dictado de las empresas productoras a tanto la línea de elogios”. El GECI surge pues para combatir dicho estado de cosas:

“Por eso, los que hemos puesto nuestra pluma al lado del cinema con el desinterés del arte, los que nos sentimos representantes de un público al que debemos informar y orientar, los que sabemos el momento peligroso y decisivo en que se encuentra el cine y tenemos la responsabilidad de nuestra labor, los escritores cinematográficos independientes, estimamos necesario realizar una labor coordinada que haga más eficaz la obra que hasta ahora hemos realizado a favor de un cine mejor.”¹⁸

La primera materialización concreta de esta acción conjunta que prevé el manifiesto –por lo demás, no exenta, como bien ha advertido Román Gubern, de una “obvia coloración paternalista”¹⁹– va a consistir en la fundación de un

revolucionario; y es que en aquella época eran frecuentes los gritos a favor de la revolución soviética en este tipo de proyecciones.

¹⁸ El manifiesto fundacional del G.E.C.I., firmado por los cinco hombres que componen su Comité Directivo, fue reproducido por Augusto Ysern en *Popular Film* (Ysern, Augusto, “Nosotros”, en *Popular Film*, num. 373, 5 de octubre de 1933).

¹⁹ Dice Gubern, a renglón seguido, que el G.E.C.I. “desarrolló en sus libros una línea de defensa culturalista del cine, de pretensión extrapolítica, en pos del mito de la *calidad cultural* de ciertas películas y prescindiendo de su ideología” (Gubern, Román (1977), *op. cit.*, p. 204). En parecida dirección apuntaban las críticas de Juan Piqueras al manifiesto fundacional del G.E.C.I.: “Según los firmantes del manifiesto, todo el estancamiento y vaciedad del cinema, corresponde en grado

cineclub cuya sesión inaugural tendrá lugar el 11 de noviembre de 1933, en el cine Tívoli de Madrid; recinto este que a la postre acogerá las otras veintinueve sesiones que el GECEI celebrará, con cierta regularidad, a lo largo de sus tres años de vida. Además de las proyecciones, la otra iniciativa importante del GECEI, consiste en la edición, en 1936, de una serie de libros de cine, escritos por varios de los componentes de su comité directivo: *Arte de masas*, de Manuel Villegas López; *Cita de ensueños*, de Benjamín Jarnés; y *Luz del cinema*, de Rafael Gil.

Pues bien, como ya he adelantado párrafos más arriba, junto a ese grupo de críticos, más o menos consagrados, que, de alguna manera, conforman el núcleo esencial del G.E.C.I., colaboran también en las actividades de la asociación, algunos de esos jóvenes que desde hace relativamente poco tiempo forman parte de la nómina de colaboradores de *Popular Film*: Augusto Ysern, Pedro Sánchez Diana, José González de Ubieta, Aniceto Fernández Armayor, Carlos Serrano de Osma, Julián Antonio Ramírez, etc. Los tres últimos -que no por casualidad son los más jóvenes del grupo- además de colaborar en las tareas de gestión y organización del cineclub, y de asistir, por supuesto, a todas sus sesiones, van a realizar, por su cuenta y riesgo, aunque sin duda inspirados por los postulados del grupo, una serie de acciones paralelas de “lucha práctica”, tan ingenuas como características de su edad, que por encima de cualquier otra consideración nos hablan a las claras del desmedido frenesí con que este terceto de jóvenes vive por aquel entonces su pasión por el cinema. Por un lado, era habitual en aquella época su actividad como reventadores en cines de Madrid donde se proyectaban ciertas películas de éxito que, según su criterio, ensuciaban el digno nombre del cinema (sentían una especial animadversión hacia las versiones españolas de producciones de la Fox interpretadas por el galán mejicano José Mojica). La acción en cuestión consistía en sorprender al personal, al poco de iniciada la función, con un inesperado y ruidoso pateo, generalmente acompañado de abucheos, que sólo terminaba cuando el acomodador de turno les acompañaba *amablemente* hasta la salida. De manera puntual llevaron a cabo otro tipo de acciones, tales como quemar fotografías de Gardel (otro de los chivos expiatorios de ese cine comercial que tanto despreciaban) en plena calle, lanzar vivas a Eisenstein y al cine revolucionario en la Puerta del Sol, realizar pintadas y

máximo a los agentes publicitarios. Es esta una acusación exagerada, con la que se pretende silenciar hechos más graves. Los escritores cinematográficos independientes se han olvidado de acusar a los banqueros y a los gobiernos burgueses –auténticos culpables de todo cuanto sucede al cinema- y, en cambio, atacan a esa caterva de pequeños agentes de comercio con pretensiones literarias, cuya labor va resultando cada día más inofensiva, puesto que no hay un solo lector medianamente culto que les lea ni haga caso de cuanto dicen” (en un breve aparecido en el número 13 de *Nuestro Cinema*, octubre de 1933).

arrancar carteles de un filme alemán llamado *Crepúsculo rojo* (*Morgenrot*, Gustav Ucicky, 1933) que había sido anunciado por el cineclub de la FUE como una película pacifista y que era en realidad un filme de propaganda nazi; o como aquella otra que les llevó a visitar las destartadas buhardillas de diversos coleccionistas madrileños de películas antiguas a la búsqueda y captura de la que según se rumoreaba entonces era la copia más extensa que existía en el mundo del célebre filme silente de Pudovkin, *Tempestad sobre Asia* (*Potomok Chingis Khana*, V.I. Pudovkin, 1928)²⁰.

Mientras tanto, conforme el ambiente político se va radicalizando, comienzan a aparecer en Madrid una serie de cineclubs proletarios que de alguna manera surgen como respuesta a esos cineclubs pequeño-burgueses, elitistas y culturalistas, que habían predominado hasta entonces, y cuyos buques insignia habían sido el Proa-Filmófono y el del GECl. Estos cineclubs, que ya no van a surgir en el seno de agrupaciones culturales, como había sido habitual hasta entonces, sino que lo van a hacer amparados por diversas organizaciones políticas y sindicales, van a estar dirigidos a un público distinto y, por consiguiente, van a perseguir también objetivos diferentes. Cineclubs como el del Socorro Rojo Internacional, el Cine-Teatro Club, o el de Juventud Roja –por citar sólo algunos de los que se crean en Madrid, siendo esta una tendencia general, apreciable en todo el Estado- ya no entienden su actividad en términos de promoción y expansión entre la intelectualidad madrileña de ese cine culto y de avanzada que, por lo general, no solía encontrar acomodo en las salas comerciales; muy al contrario, su práctica cineclubística está orientada esencialmente al adoctrinamiento ideológico del que, a través de una política de reducción del precio de entrada, se pretende sea su público natural: el proletariado. Tratando de ajustarse, en la medida de la posible, a este modelo que acabo de esbozar, *Nuestro Cinema* va a poner en marcha, a finales de 1934 –poco antes de que salga a la calle, tras un año largo de ausencia, el primer número de la segunda época de la revista- su propio cineclub.

Como se desprende de las palabras pronunciadas por Antonio del Amo a modo de presentación del cineclub en su sesión inaugural, el objetivo primordial del Studio Nuestro Cinema es educar a ese amplio sector del público que “no tiene inquietudes cinematográficas, pero que tiene sensibilidad cinematográfica”²¹. Así,

²⁰ Puede encontrarse un relato más pormenorizado de estas y otras jugosas anécdotas en el ya citado libro de memorias de Julián Antonio Ramírez (Ramírez, Julián Antonio, *op. cit.*, pp. 51-79).

²¹ Dicho discurso de presentación se reproduce en un artículo anónimo titulado, *Apertura de Studio Nuestro Cinema* (en *Nuestro Cinema*, num. 1, Segunda época, enero de 1935). Es de justicia

para educar a esta, en verdad algo difusa categoría de espectadores, que “no pertenecen ni a la minoría selecta que va a los cineclubs, ni al gran público”, los promotores del Studio Nuestro Cinema, entre los cuales se encuentra Serrano de Osma, proyectan acompañar la exhibición de cada película con una charla explicativa, a cargo de un intelectual o crítico del cinema. De momento sólo se tiene constancia de las nueve primeras sesiones del cineclub, celebradas en el cine Pleyel a lo largo del invierno de 1934-1935²². De estas nueve sesiones, la tercera, en la que se proyectó *Caín* (*Cain*, Leon Poirier, 1930) fue presentada por Aniceto F. Armayor, y en la octava, la charla orientativa que precedió a la exhibición del filme alemán *Las maletas del Sr. O.F.* (*Die koffer des Herrn O.F.*, Alexis Granowsky, 1931) corrió a cargo de Julián Antonio Ramírez²³.

Probablemente debido a lo poco propicio del ambiente político en el que surge y se desarrolla esta iniciativa (estamos en pleno *Bienio Negro*), la práctica real del Studio Nuestro Cinema acabaría estando, en última instancia, más próxima al modo de funcionamiento del típico cineclub burgués de los primeros años republicanos que al de esos cineclubs proletarios que con tanto entusiasmo había alentado, y de alguna manera inspirado, la propia revista durante su primera, y considerablemente más politizada, época. Sea como fuere, lo cierto es que el cineclub, al igual que la revista, fue, mientras existió, un ineludible punto de referencia para todos aquellos que en la convulsionada España de la II República se interesaban por el cinema como fenómeno artístico-ideológico. Abunda en esta idea la siguiente anécdota narrada por Ramírez:

“Un día se nos convocó con carácter urgente a una sesión especial hacia el mediodía. Era que Luis Buñuel quería presentar su documental sobre Las

recordar que el hombre sobre el que recayó buena parte de la labor organizadora de este cineclub fue Julio González Vázquez: sin duda, uno de los personajes más activos en el ámbito de los cineclubs durante el periodo republicano.

²² Antonio del Amo asegura que el cineclub “funcionó hasta casi terminada la guerra” (Castro, Antonio, *El cine español en el banquillo*, Fernando Torres, Valencia, 1974, p. 43-44); por otra parte, José Luis Hernández Marcos y Eduardo A. Ruiz de Butrón, hablan de “doce sesiones” (Hernández Marcos, José Luis y Ruiz de Butrón, Eduardo A., *Historia de los cineclubs en España*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1978, p. 29).

²³ Era habitual que en las sesiones de cineclub, además de un largometraje, se proyectara también algún tipo de complemento: bien un documental o bien un cortometraje. En la sesión que presentó A.F.A., los asistentes a la sala, además de *Caín*, pudieron contemplar dos complementos: una de las famosas *sinfonías tontas* de Walt Disney, *La danza macabra* (*Skeleton dance*, Walt Disney, 1929) y un cortometraje de carácter científico titulado, *La circulación de la sangre*. En la sesión presentada por J.A.R., junto al citado largo de origen alemán, se proyectó el documental, *T.S.H.* de Walter Ruttmann.

Hurdes, que aún no se titulaba *Tierra sin pan*. (...) Lo que vimos no era la versión definitiva sino lo que se llama el *copión*, donde todavía salían esas señales que se hacen para ayudar al montaje.(...) Se produjo un famoso incidente al salir. No éramos muchos; no llegábamos a 100 personas. (...) la sala Pleyel estaba en un sótano; cuando salíamos, en el primer rellano de las escaleras que subían hacia la calle Mayor, junto a la cabina de proyección, nos encontramos frente a una fila de policías de paisano. Eran los tiempos de la represión del movimiento de Octubre de 1934. Nos trataron de muy mala manera, aunque a mí no me llegaron a pegar. Nos dijeron que estábamos haciendo algo ilegal y que tenían órdenes de incautarse las bobinas. Eso era lo ilegal, y ya lo habían hecho. Nos pareció terrible porque pensamos que se perdía la película. Pero resulta que Buñuel, temiéndose algo, había puesto ya una copia en París, a buen resguardo.”²⁴

La última aventura cineclubística en la que Carlos Serrano de Osma se embarca antes de esa brusca interrupción de numerosas actividades culturales que supuso la infausta sublevación del llamado bando nacional contra la legalidad republicana, es, probablemente, aquella en la que su grado de implicación en el proyecto es mayor. Me refiero a la fundación, a principios de 1936, y de nuevo acompañado por Aniceto F. Armayor y Julián Antonio Ramírez, de un cineclub universitario que de alguna manera viene a sustituir al recientemente desaparecido Cineclub de la FUE (Federación Universitaria Escolar), que a lo largo de varias temporadas habían dirigido, los ahora documentalistas, Fernando G. Mantilla y

²⁴ Ramírez, Julián Antonio, *op. cit.*, p. 64. Esta misma anécdota ha sido narrada también por Fernando Rodríguez Miaja en sus memorias. Además de sobrino del General que poco tiempo después dirigiría la defensa de Madrid durante el asedio de las tropas franquistas, Fernando Rodríguez Miaja era, durante los años republicanos, amigo de ese trío de jóvenes entusiastas del cinema al que tantas veces hemos hecho referencia en estas páginas. Al igual que ellos frecuentaba cineclubs y llegó incluso a publicar algún artículo en *Popular Film*: “Recuerdo especialmente una sesión de cineclub de este último [se refiere al Studio Nuestro Cinema]. Estaba recién terminada la revolución de octubre de 1934 y la situación era tensa. Aquel día debía pronunciar Luis Buñuel una conferencia previa a la exhibición cinematográfica. Enterada la policía de la reunión y de la ideología de los participantes, irrumpió en la sala, la suspendió y aquello terminó como el rosario de la Aurora” (Rodríguez Miaja, Fernando, *Testimonios y memorias. Mis recuerdos de los últimos meses de la guerra de España (1936-1939)*, Edición personal, México, 1997, p. 220). Serrano de Osma por su parte, ubica esta anécdota en otro cineclub, el Imago: “*Tierra sin pan*, que Buñuel nos presentó en el Cineclub Imago, que dirigía Manuel Villegas López, sobre un copión mudo, en el Palacio de la Prensa de Madrid, con un comentario improvisado a través del elemental sistema de megafonía que entonces tenía el cine, y a la salida de cuya proyección la policía gubernativa nos exigió la exhibición de nuestros documentos personales a todos los que allí estábamos: Villegas López, Menéndez-Pidal, Rafael Gil, Antonio del Amo...” (Serrano de Osma, Carlos, “El cine documental en el recuerdo”. En Pérez Perucha, Julio (ed.), *El cine de las organizaciones populares republicanas entre 1936-1939*, 23 Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao, Bilbao, diciembre 1981, p. 48).

Carlos Velo. El Cinestudio Universitario, que así se llamará el cineclub en cuestión, es una de las primeras iniciativas culturales puestas en marcha por la nueva directiva de la Unión Federal de Estudiantes Hispanos (confederación nacional del sindicato estudiantil a la que pertenecen todas las FUEs provinciales), que acaba de ser nombrada en el agitado V Congreso Nacional que este importante sindicato estudiantil de izquierdas ha celebrado en Madrid en diciembre de 1935. La designación de Aniceto Fernández Armayor como responsable máximo de Extensión Universitaria va a tener como consecuencia inmediata que esta tríada de hiperactivos jóvenes comience a participar, de una u otra manera, en buena parte de las actividades fílmicas que gestiona la UFEH (ver *infra*).

Así pues, un par de semanas antes de la celebración de las elecciones generales que supondrían la victoria del Frente Popular y la consiguiente entrada en un periodo de máxima conflictividad, preámbulo sangriento de la inminente escabechina, en concreto, el sábado 1 de febrero de 1936, a las cuatro de la tarde, el Cinestudio Universitario celebra su sesión inaugural en el cine Génova. El programa, inteligente combinación de contrarios, lo componen un vetusta comedia de Max Linder, *Domador por amor* (*Der zirkuskönig*, Max Linder y E.E. Violet, 1924), y el último y polémico drama silente de Stroheim, *La reina Kelly* (*Queen Kelly*, Eric Von Stroheim, 1928). En el texto de presentación que se entrega a los asistentes junto con el programa, se advierte del carácter excepcional de la sesión, ya que “*La reina Kelly* fue violentamente protestada por el público durante los seis únicos días de proyección en Madrid” en el año 1933. Según Serrano de Osma, autor del texto²⁵, la razón del estrepitoso fracaso del filme en las salas comerciales habría que encontrarla en la incapacidad del espectador convencional para comprender un “tipo psicológico tan complejo como el de Stroheim”. En la segunda sesión, celebrada el 22 de febrero, se proyecta un largometraje norteamericano, *La casa de los muertos* (*The last mile*, Sam Bischoff, 1932), que según el crítico de *Cinegramas* es un “tremendo film doctrinal, en el que se aboga, con elocuencia cinematográfica de primer orden, por la abolición de la pena de muerte”²⁶. Completan la sesión un corto vanguardista, *Sinfonía en color* (*Komposition in blau*, Oskar Fischinger, 1936), y en un inusual (en el ámbito de los cineclubs) ejercicio de revisión del cine mudo español se proyecta *El alcalde de Zalamea* (Adriá Gual y Enrique Jiménez, 1914). En el programa de mano se

²⁵ El texto ha sido reproducido en Pérez Perucha, Julio, *El cinema de Carlos Serrano de Osma*, Semana Internacional de Cine, Valladolid, 1983, pp. 107, 108.

²⁶ De la sección de críticas de *Cinegramas* se encarga por entonces Antonio Guzmán Merino (Guzmán Merino, Antonio, “Génova”, en *Cinegramas*, Madrid, num. 77, 1 de marzo de 1936).

adelanta que en sesiones venideras se ofrecerán “nuevas muestras de lo que ha sido y es el cine de nuestro país, con la esperanza de que surjan deseos y se fomenten anhelos de crear una auténtica cinematografía nacional”²⁷. La tercera sesión (7 de marzo de 1936) va a reunir de nuevo dos filmes de muy distinta estirpe: por un lado, una película soviética, *Eliso* (Nikoloz Shengelaya, 1928) que en palabras de Antonio Guzmán Merino es “un maravilloso film de carácter documental, digno de colocarse junto a los mejores de Flaherty”²⁸, y por otro, una comedia francesa de rancio regusto teatral, *Topaze* (Louis J. Gasnier, 1932). El 21 de marzo de 1936 se celebra, la que según todos los datos manejados, es la última sesión del Cinestudio Universitario. En primer lugar se proyecta *Sangre joven* (*Young America*, Frank Borzage, 1932) y después, siguiendo con esa estimable iniciativa de recuperar filmes silentes españoles, unos fragmentos de *Zalacaín el aventurero* (Francisco Camacho, 1929), que van a ser comentados por el propio Camacho, presente en la sala.

Por el momento, desconozco los motivos que precipitaron el cierre prematuro de un cineclub cuyo principal rasgo distintivo era, como acabamos de ver, la revisión, con fines educativos (de ahí el nombre de Cinestudio), del patrimonio fílmico español anterior a la llegada del sonoro. Es probable, y de ello me ocuparé en el apartado siguiente, que las cada vez más raquíticas arcas de la UFEH tuvieran algo que ver en este inesperado cese de actividades.

1.3. La UFEH-FUE y La Barraca

La Federación Universitaria Escolar (FUE) se crea en Madrid en 1927 y desde un primer momento se va a significar por su decidida oposición, primero a la Dictadura de Primo de Rivera y más tarde a la Monarquía de Alfonso XIII. Con la llegada de la República, el principal sindicato universitario de izquierdas que existe en España, comienza a desarrollar una cada vez más activa labor en favor de la generalización de los beneficios de la cultura. Es entonces cuando el departamento de Extensión Universitaria de la UFEH-FUE pone en marcha diversas iniciativas de carácter pedagógico inspiradas por ese mismo anhelo de justicia social que años atrás había guiado a las gentes de la Institución Libre de Enseñanza. De entre todas estas iniciativas, tal vez sea la del Teatro Universitario La Barraca -fundado, gracias al decisivo apoyo del primer Ministro de Instrucción

²⁷ Pérez Perucha, Julio (1983), *op. cit.*, pp. 108, 109.

²⁸ Guzmán Merino, Antonio, “Génova”, en *Cinegramas*, num. 79, 15 de marzo de 1936.

Pública de la República, Fernando de los Ríos, a finales de 1931, y dirigido, como es bien sabido, por Federico García Lorca- la que, a la postre, acabará teniendo una mayor repercusión.

La progresiva radicalización política que experimenta el país a partir de 1933 va a tener su lógico y fiel reflejo en el ámbito universitario. Así, la tradicional aconfesionalidad política (al menos de cara al exterior) de la UFEH va a ser sustituida por una cada vez más evidente defensa de postulados izquierdistas, provocada, en cierto modo, por el ascenso del fascismo en Europa y por la violenta irrupción en la escena universitaria de un nuevo sindicato de inequívoca filiación falangista (SEU). La fuerte presión ejercida por el gobierno de la CEDA sobre la UFEH -hasta el punto de que en 1934 llegó a ser temporalmente prohibida- debilita considerablemente a la otrora próspera asociación estudiantil. Así las cosas, en diciembre de 1935 se celebra en Madrid el V Congreso Nacional de la UFEH y, como era de esperar, los miembros de la Unión de Estudiantes Antifascistas (UEA), la facción comunista del sindicato estudiantil, se hacen con la junta directiva de la UFEH. La dirección del importante departamento de Extensión Universitaria recae en un joven estudiante de medicina llamado Aniceto F. Armayor, quien se encontrará, al poco de hacerse cargo del departamento, con un presupuesto bastante mermado, y con la ardua tarea de nombrar un nuevo director que sustituya a Federico García Lorca al frente del Teatro Universitario La Barraca. La persona elegida será Tony Román, un joven cineasta de origen gallego al que Armayor conoce de sus veraneos en un pueblo de la provincia de León, y al que, en cierto sentido, él mismo había introducido en el ambiente de la intelectualidad cineclubística de la capital, al facilitar el estreno de su cortometraje, *Canto de emigración* (Tony Román, 1932) en una de las sesiones del GECI, celebrada a principios de 1935.

No parece haber acuerdo entre aquellos que vivieron de cerca la experiencia a la hora de precisar cuál fue la labor desarrollada por Román al frente de la agrupación que probablemente más prestigio había reportado a la UFEH durante los primeros años de vida de la II República. Según asegura Luis Sáenz de la Calzada, Román “asumió, pero sin ejercerlas, las funciones de director artístico”; María del Carmen García Lasgoiti, se queja de que Román prestaba mucha atención al cine y poca al teatro; Pepe Coira, por su parte, citando al propio Aniceto F. Armayor, dice “que as responsabilidades de Román eran as dirixir administrativamente as actividades teatrais e cinematográficas da UFEH en

xeneral”²⁹. El más contundente de todos -y tal vez el que más se acerque a la realidad, habida cuenta de lo ambiguas e imprecisas que son el resto de las declaraciones- es sin duda Julián Antonio Ramírez, quien asegura que Román, al ser nombrado director “coge el dinero que quedaba de la subvención anual de La Barraca, que eran unas 75.000 pesetas, y quedaba bastante, y se lo gasta en instalarse una *garçonière* en el ático del edificio Capitol de la Gran Vía de Madrid”³⁰.

Sea como fuere, lo cierto es que La Barraca, con nuevas incorporaciones, aunque tal vez, con menor entusiasmo (al parecer, el abandono de Lorca fue un duro golpe para el grupo) seguiría realizando sus aplaudidas representaciones de teatro clásico por los pueblos de España hasta bien entrada la guerra³¹. Para dejar constancia de estas nuevas salidas de La Barraca, los tres estudiantes afiliados a la FUE de Madrid, que desde el mes de febrero gestionan el Cinestudio Universitario, se van a hacer cargo también, por estas mismas fechas, de algo que, no sin cierto atrevimiento, podríamos denominar como la sección de cine de La Barraca. El quehacer de esta informal sección de cine va a consistir fundamentalmente en filmar -con una cámara Bell & Howell de 16 mm. que han comprado en el rastro y que maneja sobre todo Carlos Serrano de Osma³²- varias

²⁹ Las tres citas provienen de la excelente monografía que Pepe Coira ha dedicado a la figura de Tony Román (Coira, Pepe, *Antonio Román. Director de cine*, Xunta de Galicia, Ourense, 1999, p. 33) Sobre La Barraca puede verse, Sáenz de la Calzada, Luis, *La Barraca Teatro Universitario*, Residencia de Estudiantes/Fundación Sierra Pambley, Madrid, 1998.

³⁰ En entrevista con el autor. Coincidiendo con toda esta serie de circunstancias desagradables, y no del todo aclaradas, que rodean el nombramiento de Tony Román como director de La Barraca, el propio cineasta ourensano comienza el rodaje de un cortometraje sobre Madrid para el que va contar con la ayuda de Serrano de Osma (ver *infra*).

³¹ Según Pepe Coira, en abril de 1936 Román entrega la directiva del grupo a los sectores más a la izquierda de la U.F.E.H. (Coira, Pepe, *op. cit.*, p. 33). Sáenz de la Calzada por su parte, comenta que la salida de Ciudad Real, que él data a principios del 36, tuvo lugar mientras Román “dirigía” el grupo, mientras que la siguiente, la que en abril del 36 les llevaría hasta Barcelona, estuvo dirigida por Nazario Cuartero: “Alguna excursión se hizo bajo su mandato (se refiere al de Román): la de Ciudad Real y, aunque no estoy seguro, la de Barcelona, aunque en esta creo que vino dirigiéndola Nazario Cuartero” (Sáenz de la Calzada, Luis, *op. cit.*, p. 220).

³² A pesar de que en 1935, en el tercer curso de carrera, Serrano de Osma constata, después de varios desmayos ante la mesa de operaciones, que la medicina no es, como se dice vulgarmente, “lo suyo”, y decide abandonar sus estudios -centrándose a partir de entonces en el desarrollo de la que ya sabe a ciencia cierta es su verdadera vocación (a saber, el cinema)- a pesar de haber abandonado sus estudios en 1935 como decía, a efectos legales, su cédula personal (el equivalente al DNI actual) sigue siendo, a principios de 1936, la de un estudiante, de ahí que no encuentre ningún problema para seguir vinculado a las actividades de la FUE.

de las excursiones que La Barraca lleva a cabo en la primera mitad de 1936. Según ha contado Julián Antonio Ramírez³³, la filmación de la excursión a Ciudad Real incluía imágenes de las furgonetas de La Barraca circulando por carreteras comarcales y de las tareas de montaje y desmontaje del escenario y los decorados; labores estas últimas, en las que, por supuesto, colaboraba también ese trío de entusiastas del cinema que de manera ocasional viajaba en la caravana del teatro.

La última actividad relacionada con el cinema en la que se va a ver envuelto Serrano de Osma antes de que la sublevación militar de julio lo interrumpa prácticamente todo, tiene que ver con la creación, por parte de la UFEH, de una corresponsalía en España de la *Office du film*: una organización que, siguiendo con esa tendencia a la internacionalización, tan del gusto de la época, pretendía promover un movimiento cinematográfico internacional de estudiantes universitarios. Los desagradables acontecimientos del mes de julio supondrían el cierre fulminante y definitivo de una corresponsalía que sólo había tenido tiempo para confeccionar las tarjetas de visita de sus tres miembros fundadores.

1.4. El camino de la victoria

A los pocos meses de estallar la Guerra Civil, Serrano de Osma se une a un equipo de rodaje que se va a encargar de realizar filmes de propaganda para el Comité Provincial del Partido Comunista de Madrid. En dicho equipo coincide con Antonio del Amo, que se encargará de la dirección, y con Rafael Gil, quien, al igual que Serrano de Osma, desempeñará cometidos propios de un ayudante de dirección. El primer trabajo que les encomiendan es un mediodimetrage que debía basarse en las “Ocho condiciones para ganar la guerra”³⁴, formuladas por el Comité Central del partido, pero, según ha contado Antonio Del Amo, “el excesivo tiempo de rodaje, y el hecho de que muchos puntos de las ocho condiciones estaban ya superados y políticamente en marcha, aconsejaron confeccionar tres documentales desguzando los cinco rollos, uno dedicado al Ejército Regular, otro a las industrias de guerra y otro a la agricultura y a la acción

³³ Ramírez, Julián Antonio, *op. cit.*, p. 70.

³⁴ Pueden consultarse las citadas condiciones para ganar la guerra en Del Amo García, Alfonso, *Catálogo General del Cine de la Guerra civil*, Cátedra / Filmoteca Española, Madrid, 1996, p.211.

en la retaguardia. Y así, las ocho condiciones que habían tenido por título *El camino de la victoria*, desaparecieron como tal unidad cinematográfica”³⁵.

De las tres películas cortas de las que habla Antonio del Amo, parece ser que al final, *Film Popular* -la distribuidora que en el transcurso de la contienda se hace cargo de este tipo de material en la zona republicana- sólo comercializó dos: *Industrias de guerra* (Antonio del Amo, 1937) y *Mando único*³⁶ (Antonio del Amo, 1937). Por otro lado, una vez examinado el material, que bajo el título de *El camino de la victoria* conserva la Filmoteca Española, es difícil saber a cuál de los dos (o tres) cortometrajes en que se desgazó el mediometrage original de cinco rollos corresponden esos metros de película que han llegado hasta nuestros días. De todas formas, independientemente del cortometraje(s) al que pertenezcan estas imágenes, cabe apuntar que son aquellas secuencias en las que Antonio del Amo se olvida de elaborar complicados juegos de asociaciones simbólicas para transmitir visualmente las directrices políticas que simultáneamente desgrana la voz en off, las que confieren mayor atractivo a este filme de propaganda. Me estoy refiriendo a unas cuantas secuencias (muy probablemente pertenecientes al corto que se ocupaba de la acción en retaguardia) en las que la cámara se limita a filmar, con prurito documentalista, a unos niños que corretean desnudos por el jardín de un colegio mientras un profesor les riega con una manguera, insistiendo así, según parece, en la importancia de la higiene; o aquel otro segmento en el que Del Amo y sus colaboradores componen, aprovechando las estilizadas evoluciones de unos jóvenes sobre el trampolín de una piscina, una serie de

³⁵ Del Amo, Antonio, “El cine de nuestra guerra. Mi experiencia personal”, en Pérez Perucha, Julio (ed.), *op. cit.*, p. 42. El propio Serrano ha relatado los pormenores de este rodaje de la siguiente manera: “(...) El partido se la cercenó porque en su opinión era muy larga. Del Amo la tuvo que reducir a regañadientes y con gran disgusto porque habíamos trabajado mucho. Reconstruimos la toma del Cuartel de la Montaña, para insertarla en film como si se tratara de unas tomas de noticiario, pero todo fue reconstruido por nosotros. Por mi trabajo me dieron 1.200 pesetas, lo que era mucho para entonces. Era el primer dinero que ganaba (...)” (en una entrevista realizada por José López Clemente y publicada en el número 333 de *Arte fotográfico* de septiembre de 1979).

³⁶ Según recuerda Román Gubern: “La consecuencia político-militar de la filosofía comunista, inspirada por la Unión Soviética, era la tesis del *mando único*, tanto en los ejércitos, como en la política cinematográfica antifascista, en aras de la eficacia. La tesis del *mando único militar* fue glosada por numerosos films de esta tendencia, de títulos muy significativos como, *Mando único* (1937) de Antonio del Amo (con Rafael Gil y Carlos Serrano de Osma de ayudantes) (Gubern, Román, “La Guerra Civil”. En Medina, Pedro y otros (ed.), *Historia del cortometraje español*, Alcalá de Henares, 26 Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1996, p. 62).

encuadres que hacen pensar, salvando las distancias, en la deslumbrante belleza plástica de *Olimpiada* (Olympia, Leni Riefensthal, 1936).

En agosto de 1937, el diario *Ahora* publica una pequeña reseña de *El camino de la victoria*. La crítica está firmada por C., inicial bajo la que es muy probable se esconda el propio Serrano de Osma, quien, sobre todo a lo largo del mes anterior, ha publicado varias reseñas en este mismo periódico. El hecho de que el crítico de *Ahora* hable de *El camino de la victoria* y no de alguna de las dos o tres películas cortas en las que este, como acabamos de ver, fue finalmente dividido, parece indicar que, por aquel entonces (verano de 1937), el material rodado por Del Amo seguía existiendo como unidad.

“A. Del Amo Algara es un escritor cinematográfico español, saturado de ansias revolucionarias y artísticas, que se ha lanzado con una cámara y un trípode por las trincheras de España a recoger en imágenes nuestro agudo momento histórico.

Después en el silencio del laboratorio ha realizado un montaje exacto, certero y eficaz, de los metros y metros de celuloide impresionados en varias semanas de trabajo. El resultado ha sido uno de los mejores documentales que respecto a la guerra de España se han realizado en nuestro país. Lleva por título *El camino de la victoria*, y está basado en las ocho condiciones que el Comité Central del Partido Comunista de España estimó imprescindibles para ganar la guerra (...).”³⁷

A mediados de 1937, nada más finalizar el rodaje de ese filme con el que el Comité Provincial del Partido Comunista inaugura su departamento cinematográfico de agitación y propaganda, Serrano es llamado a filas. Mientras realiza el servicio militar, desempeñando tareas administrativas en el Cuartel General del Ejército del Centro (en la jerga militar, *Posición Jaca*), sito en la Alameda de Osuna, el joven documentalista colabora, como acabamos de ver, en el diario *Ahora* escribiendo crítica de cine y teatro.

Buque insignia de la prensa liberal republicana y tribuna habitual para voces tan destacadas como las de Unamuno, Azorín, Gómez de la Serna, Pío Baroja, Valle Inclán o Salvador de Madariaga, el diario *Ahora* experimenta una profunda transformación a principios de 1937, momento en que las Juventudes Socialistas Unificadas se hacen cargo de esta cabecera madrileña y la convierten, la gravedad de la situación obliga, en un diario de combate saturado de arengas antifascistas y

³⁷ Publicada en *Ahora* del 23 de agosto de 1937.

vigorosas llamadas a la resistencia³⁸. Es bajo esta nueva coyuntura cuando Serrano de Osma se va a ocupar durante un no demasiado prolongado periodo tiempo (aproximadamente dos meses) de la sección de cine y, ocasionalmente, según ha manifestado el propio cineasta, de la de teatro. Como era de esperar, en sus críticas para *Ahora* la denuncia vehemente y sistemática de la mediocridad, cuando no la absoluta inanidad, del cinema español sigue ocupando un lugar de privilegio. Denuncia esta que, en opinión del crítico, es ahora más acuciante habida cuenta del papel que debería jugar el cinema (y que obviamente no está jugando) dentro del “agudo momento histórico” que está viviendo el país. *Rinconcito madrileño* (León Artola, 1936), *Hogueras en la noche* (Arturo Porchet, 1936), *Barrios Bajos* (Pedro Puche, 1937), *El gato montés* (Rosario Pí, 1935) e incluso el *Centinela alerta* (1936) de sus admirados Buñuel y Gremillon³⁹, son los blancos de una ira que sólo se calmará con el estreno de *La señorita Trévez* (Edgar Neville, 1936), un filme en el que, según Serrano de Osma, su director capta “en imágenes un trozo de vida provinciana con una maestría desconocida en el cine español”; una propuesta fílmica que sobresale por su “antivulgaridad, su ritmo y su perfecto sentido de la gracia y el humor”⁴⁰. Pero más allá de estas reiteradas lamentaciones a propósito de la inexistencia de ese cine revolucionario de masas que exige la coyuntura en la que está inmerso el país, lo que llama la atención de su trabajo crítico para *Ahora* es la acritud con que el joven crítico arremete contra la Sección Cinematográfica de la Junta de Espectáculos, entidad encargada de gestionar la exhibición del Madrid en guerra. En opinión de Serrano, el absoluto desconocimiento de lo que es el arte cinematográfico que demuestran con sus deleznales programas los miembros de la mencionada Junta es la razón que explica que “ahora, cumplido ya el primer año de guerra” los cines madrileños sigan dedicándose, como lo hacían “con anterioridad al 18 de julio”, a la “proyección de insulseces sin sentido alguno del

³⁸ Para ahondar en el importante papel jugado por *Ahora* en este convulso periodo de la historia de España, puede verse De Juana, Jesús, *La posición centrista durante la Segunda República* (El periódico *Ahora*, 1930-1936), Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1998.

³⁹ “Los realizadores han hecho todo lo posible por dar a la película un aire de modernidad, de comedia alegre, de cinta musical a lo René Clair; tan sólo en brevísimos momentos lo han conseguido (...) Pero lo que más destaca de la cinta, lo que adquiere forma de cosa perfectamente lograda, es la fotografía de José María Beltrán” (crítica publicada en *Ahora* del 16 de julio de 1937).

⁴⁰ En *Ahora* del 10 de agosto de 1937.

arte”⁴¹. Como veremos a renglón seguido, este agrio desencuentro con las autoridades cinematográficas anticipa, de algún modo, la profunda y decisiva transformación ideológica que a partir de entonces va a comenzar a experimentar el joven cineasta del que se vienen ocupando estas páginas.

El tiempo que va desde el verano de 1937 hasta el otoño del año siguiente, momento en el que Serrano de Osmá, después de haber hecho suyo el ideario falangista, atraviesa las líneas republicanas que defienden Madrid y se enrola en el ejército de los sublevados, va a estar marcado por una serie de circunstancias en extremo desagradables que sirven, de alguna manera, para explicar ese radical cambio de actitud que se opera en él, pocos meses atrás, ferviente admirador de la revolución bolchevique. El más desagradable de todos ellos, qué duda cabe, es la muerte violenta a manos de la milicia (muy probablemente en Paracuellos del Jarama) de dos primos carnales suyos, de 17 y 19 años de edad. Fernando Rodríguez Miaja, como vimos, sobrino del General que dirige la defensa de Madrid durante aquellas funestas jornadas, ha dejado constancia en sus memorias⁴² de esa transformación ideológica que experimenta el joven Serrano; profunda revisión de su credo ideológico esta, que, al parecer, se opera también por aquellas mismas fechas en su inseparable compañero de correrías cinematográficas, Aniceto F. Armayor:

“Durante los días finales de la guerra, Aniceto me vino a ver a los sótanos del Ministerio de Hacienda para ofrecerme su ayuda si la llegaba a necesitar. Su ideología había dado un giro de ciento ochenta grados, y él, que había sido un estudiante de extrema izquierda, se había convertido en un apasionado falangista. Me quedé helado con su confesión. Me dijo que el mismo cambio se había producido en Carlos Serrano. No así en el Vasco [Julián Antonio Ramírez], que hasta la fecha sigue fiel a su ideología de toda la vida.

Me ofrecía ayuda para esconderme en su casa si fuera necesario, aprovechando sus contactos con los ya seguros triunfadores, si es que yo decidía permanecer en España. Le agradecí sinceramente su ofrecimiento, pero le dije que si me era posible abandonaría mi patria. Si no lo lograba, trataría de buscarlo, para con su ayuda procurar eludir las represalias. Conservo con él una fuerte amistad y nos reunimos cada vez que voy a Madrid.”

⁴¹ Este artículo, publicado en *Ahora* del 31 de julio de 1937, lleva el significativo título de “Frivolidad e incompetencia”.

⁴² Rodríguez Miaja, Fernando, *op. cit.*, p. 221.

1.5. Primeros trabajos como ayudante

Una vez finalizada la contienda, la intención de Serrano de Osma no es otra que la de comenzar a dirigir sus propios proyectos, sin embargo, las difíciles circunstancias que atraviesa el país, le obligan a posponer su debut. Hasta que llegue ese momento, el futuro director de *Abel Sánchez* se ganará la vida⁴³ escribiendo crítica de cine en *Radiocinema* (la única revista de cine que se editó en la zona controlada por los sublevados durante la contienda), ejerciendo, durante un corto periodo de tiempo (diciembre de 1939), como improvisado locutor radiofónico en *Radio España*, y, como veremos enseguida, trabajando como ayudante en una serie de cortometrajes que Tony Román pone en marcha a finales de ese mismo año. Tanto en sus artículos para *Radiocinema* como en sus textos radiados se aprecian notables diferencias con respecto a lo que había sido su práctica crítica durante el periodo republicano. Aquella decidida y vehemente apuesta por todo lo innovador y experimental que había regido sus textos de juventud va a ser ahora sustituida por una insistente y nostálgica evocación del cine primitivo como paraíso perdido de la sencillez y perfección artística. Y junto a esto, una lógica y previsible apropiación de esa nueva retórica que acompaña la irrupción de Falange en los medios de comunicación, y que, en los pasajes de mayor intensidad, le llevará a lanzar consignas de abierta intencionalidad política como esta que aparece al final de un artículo, sintomáticamente titulado, “Retorno a lo primitivo”: “Y en España surgirá, potente, el Cinematógrafo. Dentro del cauce y la norma del Cinema Primitivo. Pero un estilo nuevo: el limpio, jerárquico, exacto, imperial y ecuménico de nuestra revolución nationalsindicalista”⁴⁴. De esta, tal vez algo rebuscada forma, la coincidencia entre los valores que propugna el recién inaugurado Régimen Franquista con las cualidades de un cine mudo idealizado, le sirve a Serrano para seguir reivindicando el cine que siempre admiró. Aunque ahora *Su Majestad* Eisenstein - como solía llamarse, jugando con las iniciales de su nombre de pila, al cineasta soviético en ciertos ambientes intelectuales del Madrid republicano- se haya

⁴³ Es preciso señalar que, por aquel entonces, la obtención de ingresos es doblemente imperiosa para el joven Serrano de Osma, habida cuenta de que en el mes de enero de 1940 contraerá matrimonio con una joven madrileña a la que había conocido durante las complicadas jornadas del asedio de Madrid. Fruto de su matrimonio con Josefina Mañueco nacerán, a lo largo de esta primera década de la posguerra, sus tres hijos: Carlos (1941), Begoña (1944) y Elena (1948).

⁴⁴ Serrano de Osma, Carlos, “Retorno a lo primitivo”, *Radiocinema*, num. 36, septiembre de 1939.

convertido en “el cantor, en bellísimas imágenes de contrastes, del bolcheviquismo criminal de la revolución soviética”⁴⁵.

Otro aspecto significativo que se desprende de la lectura de los artículos que Serrano de Osma publica en la inmediata posguerra es, la inequívoca adscripción de estos, a una tendencia de pensamiento que, como acertadamente señala Joan M. Minguet⁴⁶, “nace en los años veinte y se consolida en los tiempos de la República”. Me estoy refiriendo a esa corriente de pensamiento que, aprovechando la novedad de la coyuntura política instaurada tras la guerra, el *nuevo orden*, “quiere recuperar una lectura culta –o cultista– del fenómeno cinematográfico, lejos de visiones frívolas, comerciales y tributarias del aparato industrial”. Una lectura culta que, como hemos comprobado al analizar sus textos de la República, no era nueva para Serrano de Osma y sus compañeros de generación, y que, con la llegada del nuevo régimen, va a contar con el respaldo de unas instituciones (al menos, durante el tiempo que la “falange radical”⁴⁷ ocupe puestos de poder) notablemente interesadas en la regeneración artística del cinema

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Minguet Batllori, Joan M., “La regeneración del cine como hecho cultural durante el primer franquismo”. En *Tras el sueño*. Actas del VI Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine, en *Cuadernos de la academia*, num. 2, Enero, 1998, p. 188.

⁴⁷ Es preciso recordar, que durante los primeros años de vida del Régimen (aproximadamente desde 1939 hasta el otoño de 1942, momento en que el atentado de Begoña marca un punto de inflexión dentro de los continuos enfrentamientos de las distintas familias políticas que conforman el Movimiento, precipitando de paso la caída de Serrano Suñer) la corriente hegemónica dentro de Falange es esa a la que Alfonso Lazo denomina “radical”: “No obstante, la Falange, el Partido Único del Régimen español y que suministra a este durante la posguerra, de forma exclusiva, su lenguaje y su ceremonia, no fue un partido homogéneo, y entre 1939 y 1945 hay que distinguir al menos, dentro de la FET de las JONS, una “Falange radical” y otra “Falange acomodada”: una falange que se acomodó rápidamente al franquismo, que ideológicamente se fue identificando cada vez más con la derecha reaccionaria y, que a partir de la caída de Mussolini en julio de 1943, aceptó sumisamente las consignas de desfascistización que sus propios jefes le impusieron, y una Falange radical que, si bien dominó el Partido Único entre 1939 y 1942, a partir de la marcha de Serrano Suñer fue desplazada del poder, al negarse a renunciar a su solidaridad con los fascismos europeos y someterse a la Iglesia y a la derecha tradicional española” (Lazo, Alfonso, *La Iglesia, la Falange y el fascismo. Un estudio de sobre la prensa española de la posguerra*, Universidad de Sevilla /Secretariado de Publicaciones, Sevilla, 1998, p. 42) Esta falange radical era la que insistía en el talante revolucionario, anticapitalista y antiburgués de la, de todas formas siempre imprecisa y oscura, doctrina *joseantoniana*. “Estos falangistas radicales –añade Lazo–, frente al conservadurismo de un sector del Régimen, se pretenden revolucionarios en lo social y en lo económico, tolerantes y modernos en lo cultural; hasta tal punto que buscaron una integración en el nuevo régimen español de determinados valores culturales, intelectuales y sociales de la España vencida.” (*Ibidem*, p. 44).

nacional. Así pues, las alusiones a esa *nueva y gloriosa era* que parece estar a punto de iniciarse para el cine español, aparecen de manera recurrente en la mayoría de los artículos que Serrano de Osma escribe para *Radiocinema*, y lo seguirán haciendo, hasta mediados de la década, en sucesivas colaboraciones suyas, sobre todo, en los textos que publica en las dos plataformas de difusión más importantes del, por aquel entonces, muy activo y radical, Sindicato Español Universitario: *Haz*⁴⁸ y *Juventud*. Baste como ejemplo, un artículo titulado, “Nuevo elogio del film documental”, en el que se animaba a los productores españoles a financiar proyectos de este tipo arguyendo que

“la áspera España de nuestros días difíciles, necesita la diafanidad de un cine sin bambalinas ni tramoyas, en que estén representados nuestros elementos básicos, nuestras amplias vías de expansión y de conquista (...). Aquel productor cinematográfico español que inicie o incline sus tareas por las rutas del film documental, será quien acierte con el tono que los tiempos actuales reclaman. Causa risa ver los afanes de muchos hombres de buena voluntad, intentando encontrar el pulso a un cinema que languidece en el más

⁴⁸ Alfonso Lazo ha dejado igualmente constancia de la radicalidad de este órgano de expresión de las juventudes falangistas: “En 1943, por ejemplo, la revista *Haz* escribía que la *Revolución Falangista* fue obra de una minoría, pero que una vez alcanzada la victoria la juventud debía actuar en masa, sin distinción de universitarios y trabajadores utilizando como instrumentos las Falanges Juveniles de Franco, *representación de una juventud que no conoce la lucha de clases e impone la lucha de generaciones*; y todavía a fines de 1944 la misma revista criticaba el temor de *las derechas añorantes del liberalismo al hecho revolucionario de que los obreros lleguen a los puestos de mando de los sindicatos*” (*Ibidem*, p. 40). Para hacerse una idea de en qué términos se planteaba esa regeneración cultural del cine español de la que vengo hablando sería conveniente prestar atención a la interesante y moderna (incluía fotografías de actrices que el clero de la época sólo podía considerar como indecentes y elogiaba a autores como el “impío” Baroja) sección cinematográfica de *Haz* durante los años 1943 y 1944. Llama la atención como, a partir de finales de 1944, coincidiendo con la ya evidente renuncia del Régimen a ese ideario falangista radical al que acabo de referirme, dicha sección de cine, reduce ostensiblemente la densidad discursiva de sus artículos y apuesta por otro tipo de contenidos, permítaseme el barbarismo, más *lights*. Algo similar sucede, por ejemplo, con el semanario *Tajo*, cuya sección de cine (tribuna habitual durante la primera posguerra de algunos de los antiguos integrantes de la redacción de *Popular Film*: Ubieta, Román, Gil y el propio Serrano de Osma) se convierte, de la noche a la mañana, en el consabido rincón publicitario de la estrella cinematográfica de turno. Tres cuartos de lo mismo había sucedido un par de años atrás en *Primer Plano*, la, en aquel tiempo, plataforma oficial del Régimen en materia de cine. Según ha señalado Minguet, el “periodo falangista” de *Primer Plano* termina en abril de 1942. A partir de entonces, el nuevo director de la publicación, Carlos Fernández Cuenca, “da un giro a sus contenidos, eliminando cualquier atisbo de culteranismo y apostando claramente por la frivolidad de sus páginas, llenándolas de reportajes sobre rodajes, entrevistas a actores y actrices y eso sí, dejando de lado la oposición arte/industria para centrar una idea base: el cine español debe reflejar la realidad histórica de los últimos tiempos” (Minguet Batllori, Joan M., *op. cit.*, p. 198).

lamentable de los descréditos, a fuerza de beber sus argumentos en las mismas fuentes plebeyas y vulgares en que nuestros saineteros y zarzueleros bebieron –en la primera mitad que va de siglo- para construir sus adocenadas e insustanciales *obras maestras*”⁴⁹.

A finales de 1939, Antonio Román, quien ya durante la guerra había enviado artículos de cine desde las trincheras de los sublevados a *Radiocinema*, se dispone a rodar una serie de cortometrajes documentales para los que va a solicitar la ayuda de dos antiguos conocidos de su etapa en *Popular Film*: José G. de Ubieta y Carlos Serrano de Osma. Con el primero de ellos realiza, para la productora Cifesa, un cortometraje titulado, *Barcelona, ritmo de un día* (Antonio Román, 1939) que, como su propio nombre adelanta, va a estar inspirado en los montajes rítmicos que Walter Ruttmann ideara para su famosa, *Berlín, sinfonía de una ciudad* (Walter Ruttmann, 1929). Con el segundo su colaboración se extenderá a lo largo de todo el año 1940 y de ella nacerán cuatro cortometrajes que, varias décadas más tarde, cuando Serrano de Osma evalúe su aportación como documentalista al cine de la posguerra, calificará como “lo más importante de aquel tiempo”, por encima incluso de los cortometrajes que él mismo dirigirá a partir de 1941.

Como vimos, ya en los días inmediatamente anteriores a la sublevación militar, el futuro director de *La sirena negra* (Carlos Serrano de Osma, 1947) había trabajado como ayudante de dirección en el rodaje de un corto que de no haber sido interrumpido, primero por los problemas de salud de su máximo responsable, y después por el estallido de la contienda, habría dado lugar a un nuevo trabajo en la, hasta entonces no demasiado abundante en títulos pero muy apreciada por la crítica, carrera como cortometrajista de Tony Román. El corto inconcluso en cuestión –que si nos fiamos de la memoria del propio Serrano de Osma⁵⁰ iba a llamarse *Madrid*- era, según ha contado Pepe Coira⁵¹ –quien le adjudica un título distinto: *El oso y el madroño*- “unha visión humorística de la capital”.

Pues bien, como decía, nueve meses después de finalizar la guerra, Antonio Román vuelve a acordarse de su antiguo colaborador y le ofrece trabajo en la

⁴⁹ Serrano de Osma, Carlos, “Nuevo elogio del film documental”, *Radiocinema*, num. 47, Febrero 1940.

⁵⁰ Castro, Antonio, *op. cit.*, p. 404.

⁵¹ Coira, Pepe, *op. cit.*, p. 33.

productora que el cineasta gallego acaba de fundar, según ha insinuado Coira⁵², con el dinero de su padre. El primero de los cuatro modestos cortometrajes producidos por PACE S.L. (Producción Asociada Cinematográfica Española) en los que, a lo largo de 1940, trabaja Serrano de Osma, lleva por título *Mérida* (Antonio Román, 1940). Se trata, como por otra parte sucede con buena parte de la producción corta de este periodo⁵³, de un documental turístico, que se ajusta además a la duración standard de este tipo de obras (1 rollo, esto es, 300 metros de película, aproximadamente diez minutos de duración), y en el que, según se desprende de la lectura del guión que figura en el expediente de rodaje⁵⁴, se alternan imágenes de la Mérida actual (“un pueblo industrial y trabajador”) con planos de los monumentos romanos, vestigios de una civilización pasada, que salpican el mapa urbanístico de la localidad. El no demasiado oculto propósito de comparar “la disciplina creadora y combativa de Roma” con la situación actual de la Italia mussoliniana fue en su momento debidamente apreciado por unos lectores de la censura previa para quienes el matiz político del guión se concretaba en una oportuna exaltación “de la hermandad hispano-italiana”. Documental turístico pues, adornado con esporádicas pinceladas de divulgación histórica, que, a la postre, terminará por revelarse directamente propagandístico.

Como sucede en el resto de los cortometrajes de la serie, Serrano de Osma figura en la documentación oficial con el impreciso rango de “colaborador”; denominación esta, que, a juzgar por la esclarecedora circunstancia de que él y Román eran las únicas personas que se desplazaban al lugar del rodaje, sumada al hecho de que los guiones de la serie llevaban la firma de ambos, parece aludir a un reparto más equitativo del conjunto de las tareas propias de un proyecto de estas características que el derivado de la canónica relación director-ayudante. De todos modos, es muy probable que la última palabra la tuviera siempre Román, ya que era de los dos el que mayor experiencia atesoraba, y además, argumento este irrefutable y definitivo, el dinero lo ponía él y la cámara también.

⁵² *Ibidem*, p. 42.

⁵³ Siempre según los poco fiables datos que aporta el *Anuario Cinematográfico Hispanoamericano*, Rafael R. Tranche habla de 26 cortometrajes producidos en España en 1939, de tan sólo 18 en 1940 y de 46 en 1941. A partir de 1942, coincidiendo con la nueva normativa de diciembre de 1941 que hacía obligatoria la proyección de cortometrajes en todas las salas, se experimentará un fuerte incremento (ese año, sin ir más lejos, se producen 187 películas cortas; promedio este que se mantendrá, con ligeras variaciones, hasta 1950). En Tranche, Rafael R., “El cortometraje durante el franquismo, 1939-1960”. En Medina, Pedro y otros (eds.), *Historia del cortometraje español*, 26 Festival Internacional de Cine de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 1996, p. 80.

⁵⁴ Expediente de rodaje sin numeración.

Como sabemos, gracias a los datos que aporta Coira⁵⁵ en su riguroso estudio en torno a la obra y la vida de Román, *Mérida* fue estrenada en mayo de 1940 en el madrileño cine Tívoli, como complemento dentro de una de las sesiones del cineclub del SEU. En opinión del influyente crítico, Luis Gómez Mesa, el filme contaba a su favor con “una limpia fotografía, un montaje sencillo y directo y una sobria explicación hablada por Ignacio Mateo”⁵⁶. Convine precisar, que por aquel entonces todavía no era, como lo sería a partir de diciembre de 1941, obligatorio proyectar cortometrajes en todas las salas comerciales, razón esta por la cual es muy probable (aunque, como veremos hay una excepción) que tanto este como el resto de la serie de documentales de PACE fueran exhibidos única y exclusivamente en cineclubs o, como sucedería en el caso de *De la Alhambra al Albaicín* (Antonio Román, 1940) en sesión privada.

Los dos siguientes cortometrajes de la serie comparten con *Mérida*, al menos sobre el papel, idéntico diseño de producción (duración, reparto de tareas, tiempo estipulado de rodaje...). El primero de ellos es de nuevo un documental turístico en torno las riquezas arquitectónicas de una ciudad española, en este caso Granada, que, sintomáticamente, parece volver a erigir su discurso (insisto, siempre según el guión) a partir de los restos de una antigua civilización que, en esta ocasión, no saldrá muy bien parada. Al principio *De la Alhambra al Albaicín* asistimos a un *rítmico montaje* de imágenes de los “detalles de los arabescos y la nostalgia de los jardines” de los Palacios Nazaríes y a otro de los estanques y lagos del Generalife, que “aparecen ante el espectador con la *visión irreal del flou*”, por medio de los cuales se pretende evocar, siempre según la descripción del argumento que se deposita en Censura⁵⁷, “una civilización demasiado entregada a la molicie y al bienestar material”. Después de este sinuoso paseo por los intrigantes recovecos de la Alhambra la cámara atraviesa el Albaicín en dirección a las cuevas gitanas del Sacro Monte, donde, gracias a la *sucesión varios primeros planos rápidos*, contemplamos a unas gitanas “que bailan poseídas de una fiebre

⁵⁵ Coira, Pepe, *op. cit.*, p. 43.

⁵⁶ Esta crítica ha sido localizada en el Archivo Personal de Carlos Serrano de Osma en forma de recorte. Por desgracia, no consta en el mismo la fecha ni el diario del que procede. Es fácil suponer que se trate del diario *Ya*, cabecera madrileña en la que colabora Gómez Mesa por aquel entonces, y del mismo mes de mayo de 1940. La elogiosa crítica termina de la siguiente manera: “En su realizador, Antonio Román –conocido ya por sus éxitos de *Canto de emigración* y *Ciudad encantada*–, y en su colaborador, Carlos Serrano de Osma, hay entusiasmo, vocación y unas seguras aptitudes para el cine, para un cine hispánico que únicamente nuestras juventudes lograrán en sus ansias infinitas de la más noble y justa ambición”.

⁵⁷ Expediente de rodaje, C. 75.

enloquecedora”. Por último, ya de vuelta en la Alhambra, “los arabescos tratan otra vez de cautivar nuestra atención pero un *fundido encadenado* borra el más complicado de ellos para sustituirlo por las líneas severas y directas de una columna clásica del Palacio de Carlos V” y es entonces cuando “el estilo renacentista de este palacio se impone en medio de la Alhambra como el producto de una nueva cultura que vuelve los ojos a las antiguas y eternas normas”. Junto a la evidente intencionalidad ideológica desde la cual está pensado el corto, este esclarecedor resumen del argumento pone de manifiesto también (préstese atención a las cursivas) algo que más adelante se encargarán de confirmar, por un lado, las propias imágenes del último cortometraje de la serie (*El hombre y el carro*) y por otro, la práctica fílmica concreta, pasada y futura, de los dos cineastas implicados en esta aventura documental: a saber, que tanto este cortometraje, como el resto de la serie, está inspirado por esa sincera admiración hacia ese cine mudo formalista, realizado esencialmente en el segundo lustro de los años veinte, que tanto apreciaban aquellos aspirantes a cineasta que conformaban el grueso de la combativa plantilla de redactores de *Popular Film*, y que, tras la guerra, comenzarán a incorporarse a la industria del cine español, en la mayoría de los casos, previo adiestramiento en el campo del documental⁵⁸. Tanto en los ejemplos de la obra primeriza de Tony Román que han llegado hasta nuestros días como, y sobre todo, en las cuatro primeras películas largas de Carlos Serrano de Osma se puede apreciar esa reiterada propensión al empleo de unas determinadas soluciones formales que señalan con claridad cuales eran las referencias visuales que estos cineastas tomaban a la hora de realizar sus películas y que, huelga decirlo, otorgaban a sus obras un espesor fílmico desacostumbrado.

El tercer documental de la serie, *Al borde del gran viaje* (Antonio Román, 1940), arranca con imágenes del municipio de Palos de la Frontera (“sencillo pueblo del sur, carece de todo mérito arquitectónico, y sólo merece nuestra atención por su profundo significado histórico e imperial”⁵⁹) para centrarse después en esos *espacios decisivos* (la Iglesia de San José y el Monasterio de la Rábida) en los cuales Cristóbal Colón recabó los apoyos necesarios para hacer realidad su “Gran Viaje”. El documental termina con un breve pasaje fantástico en el que (siempre sobre el papel) gracias a un montaje de atracciones y al juego con las voces de la tripulación que se escuchan en la banda de sonido se pretende reconstruir, partiendo de la reproducción de la carabela “Santa María” varada en el puerto de Palos, la salida de la célebre expedición. La voz en off vuelve a cerrar

⁵⁸ Hablo de Rafael Gil, Antonio del Amo, José G. Ubieta, Enrique Gómez y, por supuesto, Carlos Serrano de Osma y Antonio Román.

⁵⁹ Expediente de rodaje, C. 115.

de manera categórica el discurso que subyace a las imágenes de un cortometraje en el que esta vez lo turístico parece haber sido definitivamente arrinconado en beneficio de la propaganda: “España, bajo el signo de Franco, recobra paso a paso su estirpe imperial y misionera. Que el puerto de Palos de Moguer vuelva a ser el origen de rutas nuevas en el mar, rutas civilizadoras y misioneras del Imperio que surge al calor y fragor de nuestra Victoria”. En opinión de Augusto Ysern⁶⁰, quien debió asistir a alguna de las proyecciones que del corto se hicieron en el cine Actualidades de Madrid, se trataba de un cortometraje “plagado de imágenes rotundas y bien rimadas, de una técnica segura y con rigurosos aciertos de composición escénica en su desarrollo”.

Por fortuna sí ha llegado hasta nuestros días una copia⁶¹ del cortometraje que cierra la serie⁶². *El hombre y el carro* (Antonio del Amo, 1940) es un documental de corte etnográfico que parte de la singular idea de reconstruir la vida de un carro en la Galicia rural como si de la vida de un hombre se tratara, poniendo así de manifiesto la estrecha vinculación y el grado de dependencia que se establece entre el campesino gallego y su medio de locomoción y transporte. Un medio de locomoción que, como reza la voz en off, “con su marcha lenta y segura se acomoda perfectamente al espíritu profundo y reflexivo de las gentes de esta tierra”. Y siguiendo este orden de cosas, vemos al carro nacer (en una imagen de singular belleza plástica y no exenta de ciertas connotaciones míticas o legendarias, vemos como entre la bruma del amanecer las siluetas de los campesinos talan el árbol con el que luego construirán el carro) asistimos al desarrollo de su vida (las distintas utilidades que los campesinos dan al carro) y

⁶⁰ Ysern, Augusto, “Un director y cuatro películas”, en *Juventud*, num. 16, 1 de febrero de 1944, p. 5.

⁶¹ En realidad podría decirse que han llegado dos copias distintas. Para un mayor ahondamiento en los singulares caminos por los cuales el filme ha llegado hasta nuestros días puede consultarse, Coira, Pepe, *op. cit.*, pp. 43-45.

⁶² Es preciso indicar que PACE había solicitado otros dos permisos de rodaje para sendos cortometrajes de similares características que finalmente no llegarían a rodarse. Se trataba de otro pequeño filme de propaganda, titulado *Escuela de pilotos* (exp. rod.: C. 116), en el que se atendía a las vicisitudes que rodean la vida diaria de los jóvenes que son adiestrados para ser pilotos en una escuela de la aviación militar, y de un cortometraje documental de vocación etnográfica, titulado *Rías bajas* (exp. rod.: C. 230), en el que se prestaba atención a las costumbres de un pueblecito pesquero situado cerca de Finisterre. La repentina incorporación de Román, a finales de año, al mundo del profesionalismo, precisamente dirigiendo una película protagonizada por pilotos de aviación (era muy aficionado al tema), supondría el acabamiento prematuro de una serie, cuyo último episodio sería rodado, como el planeado *Rías Bajas*, en la tierra natal del futuro director de *Los últimos de Filipinas* (Antonio Román, 1945).

finalmente, presenciaremos su muerte (el carro se rompe) y su posterior entierro simbólico: en Galicia cuando el carro ya no sirve para las tareas del campo, su estructura de madera se cuelga en una pared, a la vista de todos, para agradecerle así los servicios prestados y honrar su memoria.

Si nos atenemos de nuevo a los créditos iniciales, la participación de Serrano de Osma en este notable cortometraje se circunscribe, como en los anteriores, al genérico e impreciso rango de colaborador. Sin embargo, sabemos por los datos que aporta Pepe Coira⁶³, que el futuro director de *Embrujo* ayudó a Román y Xaquín Lorenzo (el profesor del Seminario de Estudios Gallegos de quien partió la idea del proyecto) en la redacción del guión, y que compartió con el director orensano las tareas de un rodaje que se extendió a lo largo de diez días del verano de 1940. La filmación se llevó a cabo en las tierras de Lobería (Orense) y fue posible gracias a la colaboración desinteresada de los habitantes del lugar que se prestaron a reproducir ante las cámaras sus tareas cotidianas. Pepe Coira ve en esta utilización de actores naturales y en el “montase rítmica de escenas con fuerte valor plástico” una muestra evidente de que Román y Serrano habían asimilado correctamente las lecciones de Flaherty, cineasta al que ambos identificaban, como se desprende de la lectura de los textos que publicaban por aquel entonces en *Radiocinema*, como el modelo a seguir⁶⁴. A esta oportuna referencia al documentalista británico como fuente de inspiración, creo, cabría

⁶³ Coira, Pepe, *op. cit.*, pp. 43-45.

⁶⁴ En el mismo texto, citados párrafos más arriba, en que Serrano reivindica el cine documental basándose en la necesidad que “la áspera España de nuestros días difíciles” tiene de “un cine sin bambalinas ni tramoyas, en que estén representados nuestros elementos básicos, nuestras amplias vías de expansión y de conquista: el mar azul, el cielo y la tierra parda de Castilla”, alude, de la siguiente manera, al maestro británico: “Exigimos la vuelta al cine de las imágenes tipo *Moana* y *Hombres de Arán*, documentales sin truco, ejemplos permanentes de Cinema verdadero, como en España, *Canto de emigración*, del camarada Antonio Román, el más bello poema de la lluvia y las *saudades*” (Serrano de Osma, Carlos, “Nuevo elogio del film documental”, en *Radiocinema*, num. 47, 29 de febrero de 1940). Tony Román por su parte, se había referido meses atrás a *Hombres de Arán* (Robert Flaherty, 1934) como “la más grande epopeya de la lucha entre el hombre y la Naturaleza” (Citado por Pepe Coira. En *Radiocinema*, num. 27, 30 de abril de 1939). Como anécdota curiosa me gustaría cerrar esta nota a pie de página recuperando unas líneas que el propio Serrano de Osma dejó escritas (varias décadas después) cuando se le pidió que rememora su relación con el cine documental durante el periodo republicano y la guerra civil: “*Hombres de Arán*, al salir de cuya proyección, en el *Imperial*, decía Edgar Neville que se sentía como una *ballena* (en el terreno de lo personal, una de las vivencias más ricas que he experimentado es la que, años después, en 1949, compartí, con algunos excelentes amigos, en la Cinemateque Francaise, junto a Henry Langlois, al lado del propio Flaherty, presenciando la proyección de *La tierra*, de Dovjenko)” (Serrano de Osma, Carlos, “El cine documental en el recuerdo”. En Pérez Perucha, Julio (ed.) (1981), *op. cit.*, p. 48).

añadir fundamentalmente otras dos: por un lado, la influencia de Eisenstein se deja sentir a lo largo y ancho de todo el filme en ese reiterado empleo de planos inclinados y en ese gusto recurrente por los ángulos improbables, y por otro, hay momentos (pienso, sobre todo, en la escena de los majadores) en que los fotogramas de *El hombre y el carro* logran transmitir parecido entusiasmo por el trabajo en común al que emanaba de las imágenes de una de las obras clave de otro de esos cineastas a los que los combativos críticos de *Popular Film* idolatraban sin medida: me refiero a *El pan nuestro de cada día* (*Our daily bread*, King Vidor, 1934).

Una vez finalizado el rodaje a Román se le presenta la oportunidad de rodar su primer largo y esto hace que se desentienda del proyecto, quedando este sin acabar. Habrán de pasar cinco largos años hasta que Serrano de Osma decida concluir el montaje del filme y presentarlo a Censura⁶⁵. Desconozco en qué condiciones se exhibió la película por aquel entonces (el hecho de que la distribuidora Balet y Blay, SL, realizara al menos seis copias de la misma parece indicar que el filme tuvo cierta repercusión) pero lo cierto es que al poco, supongo que para sorpresa de sus promotores, fue premiada⁶⁶ en el concurso anual que el Sindicato Nacional del Espectáculo había instaurado en 1941 para, de alguna manera, incentivar el siempre precario panorama del corto español. No creo que haga falta insistir en la circunstancia obvia de que al estar el cortometraje abocado, la mayor parte de las veces (por culpa, sobre todo, de la competencia desleal que a partir de 1943 supuso el NODO) a los circuitos de exhibición alternativos o de carácter minoritario, su dependencia de las subvenciones y los premios que otorgaban las instancias oficiales era todavía más acentuada si cabe, y la postre nociva, que en el caso del largometraje, históricamente lastrado, como saben, por la citada dependencia de las prebendas oficiales.

1.6. Primeros trabajos como director

Como era habitual en aquella época entre los cineastas jóvenes, y lo sería también, en cierto modo, en venideras, para Carlos Serrano de Osma el cortometraje era, a principios de los cuarenta, un medio y nunca un fin en sí

⁶⁵ Expediente de censura: 5.551.

⁶⁶ Además de a esta producción PACE, el SNE premió en 1945 a otros quince cortometrajes. El montante económico de los premios iba desde las veinte mil pesetas a las dos mil. *El hombre y el carro* fue recompensado con diez mil pesetas; cantidad de esta que bien pudo servir para amortizar los gastos de un corto cuyo presupuesto aproximado se había tasado en ocho mil pesetas.

mismo: se trataba de ir quemando metros de película, cuantos más mejor, para ir aprendiendo el oficio, mientras se esperaba, no sin cierta inquietud, la circunstancia propicia que posibilitara el ansiado debut en el largo. El propio cineasta describiría este periodo de aprendizaje en el que, periclitada su etapa de ayudante a las órdenes de Román, su nombre comienza a figurar en los créditos de distintas películas cortas bajo el letrero de *director*, en los siguientes términos: “Después, en el 40 [a finales], llega el momento de conseguir la definitiva integración profesional, y comienza una larga búsqueda entre organismos oficiales⁶⁷ que pudieran financiar algo, un corto, un documental; y ahí surge una película para la Organización Nacional de Ciegos, de media hora de duración; el sistema empleado para conseguir la película era el de visitar a los gerentes, responsables o directivos de las entidades, y tratar de venderles la idea. Gutiérrez del Tobar era el *Jefe Nacional* del ONCE de entonces, a quien convencí, era un ciego y aceptó la idea dictando el guión”. No deja de tener cierta gracia amarga que el primer trabajo como director de Serrano, una cineasta cuyo desencuentro con el público alcanzará la categoría de crónico a lo largo de su carrera, sea, precisamente, una película *para ciegos*. Bromas aparte, conviene señalar que para el rodaje de *Estampas de luz* (Carlos Serrano de Osma, 1941), el joven cineasta madrileño va a contar con la ayuda de un experimentado director de fotografía (y el filme lo agradecerá) que, al igual que él, había rodado durante la guerra en el frente republicano: Julián de la Flor.

La, por aquel entonces, inconfundible voz de Fernando Fernández de Córdoba (el locutor radiofónico que había leído el último parte bélico oficial de los vencedores en la ignominiosa contienda: aquello del “cautivo y desarmado el ejército rojo...”) es la encargada de comentar las imágenes de *Estampas de luz*, lo que da cuenta del inequívoco espíritu propagandista que anima el proyecto. Durante los primeros compases del cortometraje, un intencionado “Ayer 1936: por los caminos de España marchan los ciegos”, viene acompañado por la imagen de un ciego harapiento al que, significativamente, guía un escuálido lazarillo (y es

⁶⁷ Como oportunamente ha indicado Tranche (Tranche, Rafael R., “El cortometraje durante el franquismo” (1939-1960...)). En Medina, Pedro y otros (eds.), *op. cit.*, p. 89), en la década de los cincuenta el llamado cine industrial o institucional, esto es, aquel que va a ser financiado por diversas instituciones u organismos oficiales, conocerá un fuerte desarrollo. Excepción hecha de su trabajo para PACE, el resto de cortometrajes que Serrano de Osma filma durante la primera posguerra, son susceptibles de ser incorporados a la citada categoría; circunstancia esta que de paso pone de relieve que este tipo de cine, al menos, como veremos, en su variante institucional, había sido frecuentado también con cierta asiduidad por los cortometrajistas españoles durante los años cuarenta. Señalar por último que, como es fácil suponer, se trata, en general, de obras destinadas al consumo interno, que sólo ocasionalmente serán exhibidas en salas comerciales.

que nada ha cambiado desde los tiempos de Lázaro de Tormes..., parece querer decir este plano). Las imágenes que ocupan la pantalla a continuación describen, de manera escueta y eficaz, la precaria situación de los invidentes patrios en tiempos de la república⁶⁸. Situación, casi no hace falta advertirlo, que va a cambiar drásticamente, desde el preciso instante en que la imagen del caudillo victorioso, liderando la “cruzada salvadora”, irrumpa en la pantalla⁶⁹. A partir de este momento, el nivel de vida de los invidentes españoles mejorará considerablemente gracias a los desvelos de la recientemente creada, Organización Nacional de Ciegos; y es que los ciegos de la España de Franco ya no tienen que pedir por las esquinas, ahora pueden ir a la escuela, fabricar caramelos, bailar jotas, practicar la natación y, sobre todo, dar gracias a Dios y a la Virgen del Pilar, como expone de manera ejemplar, la secuencia que cierra el filme: una escenificación de “la magna peregrinación de ciegos al Pilar”⁷⁰ que se celebró realmente en diciembre de 1940, y que Serrano de Osma y su equipo reconstruyeron, con la ayuda de los habitantes de Zaragoza, en febrero del año siguiente. Unas imágenes de celebración religiosa en las que la pompa y el boato no pueden ocultar el doloroso recuerdo de una guerra que comparece en la pantalla por medio de “esos caballeros ciegos mutilados por la patria” (ya habíamos visto antes un plano detalle del muñón de un niño invidente) a los que, llegado el momento, homenajeará la voz del locutor.

Estampas de luz es, en resumidas cuentas, un encargo fuertemente marcado por la situación política del momento, que Serrano de Osma afronta con el entusiasmo propio de un joven al que por vez primera facilitan los medios necesarios para hacer aquello que siempre ha soñado: esto es, dirigir películas. La engolada voz en off de Fernández de Córdoba y las reiteradas apariciones del caudillo –ya sea en forma de imagen de archivo o como retrato (sólo o escoltando con José Antonio al cristo crucificado: eso que Biosca y Tranche⁷¹ llaman “la

⁶⁸ Mientras la sarcástica voz en off habla de los “trabajos patrocinados [en tiempos de la República] por juntas y patronatos con un criterio *espectacular* de la caridad” (el subrayado es mío), vemos a uno de esos ciegos desatendidos de la República confeccionando una silla de mimbre en el escaparate de un establecimiento ante la atenta mirada de un nutrido grupo de paseantes que han decidido interrumpir momentáneamente su deambular por la ciudad para contemplar divertidos la destreza manual del citado invidente.

⁶⁹ Esta misma estrategia narrativa (Sánchez Biosca la llama “estrategia de choque frontal”) sería utilizada después con profusión en algunos números del NO-DO, sin ir más lejos en aquel que rememoraba (nº 14, 1943) el Desfile de la Victoria (Sánchez Biosca, Vicente y Tranche, Rafael R., *NO-DO. El tiempo y la memoria*, Cátedra/Filmoteca Española, Barcelona, 2001, p. 302).

⁷⁰ Breve noticia publicada por el *Heraldo de Aragón* el 18 de febrero de 1941.

⁷¹ Sánchez-Biosca, Vicente y Tranche, Rafael R., *op. cit.*, p. 224.

Santísima Trinidad del Régimen”) suspendido en toda pared que ose filmar la cámara- no consiguen eclipsar los aciertos de un film que llama poderosamente la atención por su perfecto acabado. Son dignos de reseñar también, una serie de indicios o marcas formales que bien pueden ser vistos como tímidos adelantos de eso que pocos años después, cuando Serrano afronte la realización de su *trilogía telúrica*, alcanzará la categoría de estilo. Me estoy refiriendo a ese gusto por las sobreimpresiones (directamente heredado de los maestros del mudo) que ya aparece aquí en ese esporádico coqueteo del filme con la ficción que se concretiza en la secuencia del sorteo del cupón del ciego; o ese plano, de marcada impronta expresionista (sintomáticamente la película en un primer momento iba a titularse, *Luz y tinieblas*⁷²), en el que una joven y su madre lloran, sumidas en la oscuridad de un cuarto precariamente iluminado por dos velas, junto al cuerpo de un difunto; o esos elegantes y parsimoniosos travellings que recorren sigilosamente las mesas de una biblioteca como tratando de no estropear ese silencio absoluto que requiere siempre la lectura, máxime cuando se trata de invidentes.

Todo parece indicar que este medimetraje conoció al menos una distribución interna, esto es, para las sedes que ya para entonces tenía operativas la Organización Nacional de Ciegos en distintos lugares de la península⁷³. Por otro lado, desconozco si, después de ser autorizado por la censura a finales de noviembre de 1941, este primer trabajo profesional de Serrano de Osma llegó a ser exhibido públicamente.

La Delegación Sindical Provincial de Cáceres va a ser la encargada de financiar (doce mil pesetas es todo el capital a emplear según puede leerse en la, siempre poco fiable a este respecto, documentación que se envía a la Secretaría del Departamento Nacional de Cinematografía para obtener el permiso de rodaje⁷⁴) un cortometraje titulado *Cáceres* (Carlos Serrano de Osma, 1941) en el que, según se desprende de la lectura del guión, se atiende a la celebración de uno de esos eventos que un futuro no demasiado lejano serán convocados con insistencia por las imágenes del NO-DO: una Feria, en este caso de Ganadería, aunque incluye también, no sé si por suerte o por desgracia, una Exposición de Productos Provinciales. Para la realización de este corto, y de los otros que rueda hasta su debut en el largo, Serrano va a contar con la estrecha colaboración de

⁷² Expediente de rodaje: C. 342.

⁷³ La propia Organización Nacional de Ciegos se presenta como distribuidora a la hora de solicitar en los laboratorios Madrid Film el tiraje de las dos únicas copias de las que se tiene constancia (exp. cen.: 3421).

⁷⁴ Expediente de rodaje: C. 425.

Aniceto Fernández Armayor, un amigo de la infancia cuya peripecia vital, como vimos en su momento, ha estado durante los agitados días de la República y las no menos turbulentas jornadas del asedio de Madrid, estrechamente vinculada a la del futuro director de *Embrujo*. En el caso concreto de *Cáceres*, Serrano de Osma figurará en la documentación oficial como director y autor del guión, mientras que Fernández Armayor lo hará como operador y ayudante de dirección. Huelga decir que sus nombres eran los únicos que figuraban en la nómina de miembros del equipo de rodaje de una película corta cuya desaparición no parece debamos lamentar demasiado.

1.7. Documentales científicos

Antes de afrontar la realización de una serie de cortometrajes divulgativos de carácter médico, que serán financiados por la Delegación Nacional de Sanidad, Serrano de Osma escribe, a principios de 1942, un guión, en colaboración José López Clemente, que será premiado en la primera edición de un concurso patrocinado por el Sindicato Nacional del Espectáculo. Este concurso forma parte de esa estrategia de regeneración cultural del cine español que, como venimos viendo, impulsan los sectores más dinámicos de falange y está inspirado por la evidente, y algo simplista premisa, de que elevando la calidad de los textos de partida se producirán mejores películas.

El libreto en cuestión se titulaba “Isla liberada” y en él se rememoraban, con todo lujo de detalles, algunos de las batallas navales que, en su tiempo, habían enfrentado a la flota militar de la isla de Ibiza y las siempre temibles hordas piratas. Al parecer, el origen de este guión, según ha contado el propio López Clemente⁷⁵, cabría ubicarlo en un viaje que él mismo había realizado en el año

⁷⁵ En entrevista con el autor. La primera toma de contacto entre Serrano y López Clemente se había producido en una de las sesiones del cineclub del CIRCE (Círculo de Escritores Cinematográficos) a principios de 1941. El CIRCE era una entidad que pretendía dotar de una estructura bibliográfica y hemerográfica al aparato cinematográfico español de aquel tiempo y a la que cabría incluir dentro de ese movimiento más amplio de regeneración cultural del cinema del que venimos hablando. A partir de entonces ambos coincidirían en la tertulia cinematográfica del Café La Elipa de la que surgirían dos importantes iniciativas cinematográficas que, de alguna manera, prologarían, más allá del primer lustro de la década de los cuarenta, esa apuesta culturalista que hasta entonces habían impulsado ciertos sectores de la falange. Me refiero a la revista *Cine Experimental* (de la que López Clemente fue Redactor-Jefe durante el tiempo en que Serrano se hizo cargo de la dirección), y al Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, en el que ambos ejercieron la docencia (ver *infra*).

1935 a la isla y del que había regresado completamente fascinado por sus virginales paisajes. El reglamento del concurso establecía que los cinco mejores guiones obtendrían, cada uno de ellos, un premio de cincuenta mil pesetas, pero, al parecer, debido a la escasa diferencia de calidad que los miembros del jurado encontraron entre los guiones presentados optaron por conceder diez premios de veinticinco mil pesetas⁷⁶. Cantidad esta con la que, finalmente, se premiaría al quinto clasificado: “Isla liberada”. Según parece, a finales de 1944, corrió el rumor de que Serrano de Osma iba a dirigir un filme basado en este libreto. Al final, el rumor no se confirmó y el proyecto (sin duda demasiado ambicioso para las estrecheces económicas de la primera posguerra) no salió adelante.

Señalar por último, que de los diez guiones premiados tan sólo uno acabaría dando lugar a una película. Se trataba del tercer clasificado, un libreto escrito Luis Fernández Ardavín, titulado “Por la bandera de España”, que un año después caería en las siempre oportunistas manos de Cesáreo González, quien se había apresurado a comprarlo en previsión del buen trato que los distintos comités censores habrían de dispensar a un guión premiado por el SNE. La película resultante sería dirigida por el hermano del autor del guión: *El abanderado* (Eusebio Fernández Ardavín, 1943). Curiosamente, entre los guiones que no obtuvieron compensación económica, aunque sí una *mención honorífica*, se encontraba la semilla de la que años más tarde brotaría una de las películas más importantes de la década de los cuarenta: “El suceso de la calle de bordadores”, firmado por Edgar Neville.

Para dar salida a su apremiante necesidad de expresión creativa, durante estos primeros compases de la década, el joven e inquieto Serrano de Osma no sólo dirige cortometrajes y pergeña algún que otro guión sino que también va a dedicar parte de su tiempo a la escritura de cuentos que encontrarán acomodo en las páginas de distintas publicaciones de la época. Si llamo la atención sobre esta actividad, en cierto sentido secundaria dentro de la poliédrica aportación del director de *Estampas de luz* al panorama cultural de la primera posguerra, es por el sencillo y elocuente hecho de que en uno de estos cuentos, el que lleva por título “El mundo en el espejo”⁷⁷, se dibujan ya los perfiles de lo que andando el tiempo habrá de convertirse en uno de los motivos visuales más destacados de su filmografía. En este cuento, el protagonista (un recepcionista encargado del turno de noche en una “vieja fonda de Castilla”; un hombre además, convencido de “lo

⁷⁶ Así se comenta al menos en un breve publicado en *Pueblo*, el 16 de diciembre de 1942.

⁷⁷ Publicado en *Misión*, enero de 1941.

estúpido y mezquino de la existencia verdadera”) se introduce, a la manera de Alicia, en el espejo que cuelga de la pared situada detrás del mostrador que regenta, pasando así a formar parte del mundo del espejo: “un mundo superior, en el que todo era sin peso y como sin contorno, y en el cual no existían ni la fiebre ni la muerte”. Así pues, la imperiosa necesidad de escapar de una realidad sórdida y miserable (que irremediablemente remite a la España en ruinas de la posguerra) recurriendo al espejo (evidente metáfora del cinematógrafo), se convierte en el motor esencial del relato. Más tarde, como acabo de apuntar, los espejos -esas “imágenes sin vida del cuerpo”, en afortunada expresión de Eurípides en *Medea*- serán convocados con insistencia por las siempre trabajadas imágenes de algunos de los filmes más personales de Carlos Serrano de Osma.

A mediados de 1942, la Delegación Nacional de Sanidad encarga al joven documentalista la realización de dos cortometrajes de divulgación científica: *Silicosis* (Carlos Serrano de Osma, 1943) y *Peste blanca* (Carlos Serrano de Osma, 1943). El que durante tres años fuera estudiante de medicina acepta inmediatamente un encargo que a buen seguro le trae recuerdos de aquellas lejanas sesiones de cineclub republicanas en las que había descubierto con asombro, en los filmes científicos de Painlevé, detalles de la naturaleza y el cuerpo humano que hasta entonces sólo habían estado al alcance del aséptico ojo del microscopio. Conviene señalar, que el documental científico era por aquel entonces un territorio prácticamente inexplorado por el cine español. Salvo algún caso aislado – tal vez fuera *Infinitos* (Carlos Velo y Fernando G. Mantilla, 1936) el de mayor repercusión pública⁷⁸ - la cinematografía cultural española no había conocido, como en tantos otros ámbitos, un desarrollo parejo al experimentado en otras partes de Europa durante las últimas décadas. Sin embargo, esta ausencia de referencias, esta práctica inexistencia de una tradición española consistente dentro del género, lejos de inducir al desánimo, servía de acicate para un joven e inquieto cineasta que en aquel tiempo andaba sobrado de fuerzas y facultades para afrontar cualquier desafío.

⁷⁸ Persiguiendo objetivos científicos antes que cinematográficos Francisco Puigvert rueda en 1915 las intervenciones quirúrgicas de cataratas del eminente oftalmólogo Ignacio Barraquer (no deja de ser, en cierto sentido paradójico, que los primeros metros de película que se impresionan en España sobre temas médicos se centren en una operación dirigida a devolver *la vista* al paciente). Para un mayor ahondamiento en los antecedentes españoles de *Silicosis* y *Peste Blanca* en el marco general de eso que el propio Serrano llama la “cinematografía cultural”, puede consultarse, Álvarez Rodríguez, Ismael, “El cine científico”. En Medina, Pedro y otros (eds.), *op. cit.*, pp. 487-511.

Movido por un lógico deseo de “rigor científico”⁷⁹, Serrano de Osma decide, nada más aceptar el encargo⁸⁰, contratar como asesor al médico y, como hemos visto hace poco, cineasta ocasional, Aniceto Fernández Armayor. Tras tomar buena nota de las “consignas científico-sociales” que les explica el Secretario Nacional de Sanidad, a la sazón Jefe Nacional de la Obra 18 de Julio, Alfonso de la Fuente, comienzan a elaborar los guiones técnicos⁸¹. Enseguida se les plantea un dilema de cuya resolución dependerá la personalidad futura de la serie de cortometrajes que están empezando a perfilar: “¿había de darse una forma rigurosamente técnica y objetiva a las películas, o cabría de ellas una leve subjetividad anecdótica?. Tras discrepancias, vacilaciones y tanteos, triunfó el segundo de los criterios, y para *Silicosis* se construyó una breve trama argumental, inspirada en las realidades diarias de los trabajadores de las minas de plomo, cuyos pormenores llegamos a conocer perfectamente durante nuestra estancia en la zona de Linares. La complejidad temática de *Peste blanca* –vulgarización general sobre la tuberculosis y sus problemas- obligó a resolver algunas facetas de su expresión en imágenes por medio de juegos simbólicos de fácil interpretación, ya que los ambiciosos alcances del filme –que no es como *Silicosis*, una simple línea recta- hacían necesaria la transformación de un rigor tecnicista de datos y conceptos en una forma cinematográfica al alcance de todos”.

El siguiente inconveniente que se les presenta viene motivado por cuestiones de índole técnica, ya que para afrontar con posibilidades de éxito un rodaje de tan peculiares características “se precisaba, en primer lugar, una óptica

⁷⁹ Hasta nuevo aviso, todos los entrecomillados proceden de un artículo publicado por Serrano de Osma en *Haz*, en el que el director de *Estampas de luz* relata los pormenores que rodearon la filmación de los dos cortos científicos antes mencionados (Serrano de Osma, Carlos: “Problemas de nuestra cinematografía cultural”, en *Haz*, num. 2, marzo de 1943). Como venimos viendo en este estudio, los primeros pasos del Carlos Serrano de Osma en el cine español de la posguerra, van a estar, de una u otra manera, tutelados por el Sindicato Español Universitario: además de escribir con cierta asiduidad en las dos publicaciones más importantes de este organismo (*Haz* y *Juventud*), el camarada Serrano se valdrá del cineclub del SEU para dar a conocer sus cortometrajes, participará en las emisiones de Radio SEU (desde cuyos micrófonos anunciará, como veremos enseguida, un interesante proyecto docente) e incluso llegará a realizar un documental por encargo del mencionado sindicato falangista (ver *infra*).

⁸⁰ Contaba con un presupuesto de cuarenta mil pesetas para cada uno de los cortos (expedientes de rodaje: C. 912 y C. 991).

⁸¹ La minuciosidad con que está elaborado el guión de *Peste blanca*, en el que por cierto se busca siempre resolver los conceptos y problemas médicos traídos a colación de la forma más cinematográfica posible, da pie a presumir que Augusto Ysern estaba en lo cierto cuando aseguraba que *Peste blanca* era muy superior a *Silicosis* (Breve crítica aparecida en *Juventud*, num. 60, 10 de junio de 1943).

que permitiese cinematografiar, a veces a distancias inferiores a los 50 cm., con el fin de recoger, por ejemplo, marcas de un termómetro, detalles de una intervención quirúrgica, nódulos de un tejido invadido, etc.”. Casi no hace falta advertir, que al no haberse creado en el pasado escuela en torno al género científico, en la España de principios de los cuarenta resulta imposible encontrar el equipo necesario para rodar esta clase de planos. Bien mirado, casi parece ridículo aspirar a este tipo de avances técnicos cuando el gran problema del cine español de la época, desde una perspectiva puramente material, estriba en la alarmante escasez de película virgen. De todos modos, Serrano y su equipo harán, como se suele decir en estos casos, de la escasez virtud y se las ingeniarán para, por medio de trucajes, reproducir esa “sensación microcinematográfica perfecta”.

Para completar los dos rollos de metraje⁸² (aproximadamente veinticinco minutos) que dura cada uno de los filmes, el equipo de Serrano de Osma rueda de manera consecutiva (primero *Silicosis* y luego *Peste blanca*) a lo largo de sesenta jornadas (desde finales de noviembre de 1942 hasta enero del año siguiente)⁸³. De la fotografía del primero de ellos se encarga Salvador Gijón, mientras que en la del segundo se alternan el propio Gijón y Miguel Ángel García Basabe (cortometrajista de animación el primero y cineasta amateur el segundo). Para la partitura musical Serrano contará con la colaboración del inspirado y prolífico compositor, a quien ya había conocido durante el rodaje de *El camino de la victoria*, que varios años después pondrá música a su trilogía telúrica: Jesús García Leoz.

⁸² Expedientes de censura: 4449 y 4450.

⁸³ El rodaje, que se repartió entre Linares y Madrid, no fue precisamente ajeno a las adversidades. En su artículo para *Haz* el director se queja de la escasa colaboración prestada por las gentes de Madrid (“una multitud incomprensiva, egoísta y cotidiana, incapaz de sacrificar brevemente su ritmo de vida diaria en beneficio de la cinematografía cultural y de la propaganda sanitaria”) a un rodaje que transcurría en cincuenta y cuatro localizaciones naturales distintas de la capital. En cuanto a las jornadas de trabajo en la mina de Arrayanes (Linares) el cineasta lamenta la pérdida de tiempo que supuso el tener que bajar los reflectores para la iluminación uno a uno, por culpa de las dimensiones de la jaula del ascensor; según asegura “en el descenso a los 300 metros se invertían cinco minutos...”

Silicosis y Peste blanca se estrenan⁸⁴ el 6 de junio de 1943 a las once y media de la mañana en el cine Barceló de Madrid en una sesión organizada por la Delegación Nacional de Sanidad a la que han sido invitados los médicos de la capital. La primera parte del programa esta compuesta por un documental italiano sobre la evacuación y transporte de heridos por las fuerzas aéreas de aquel país, y por dos cortometrajes alemanes de temas médicos. Los comentarios críticos que se publican en los días siguientes en la prensa de Madrid llaman la atención sobre la calidad técnica de los dos cortometrajes españoles y alaban la, según parece, machacona insistencia con que ambas películas elogian la encomiable labor del Estado y Falange (al parecer, se recurre aquí también a esa *estrategia de choque frontal* que, como vimos, era frecuente en los reportajes del NO-DO). El cronista anónimo de *El Alcázar*⁸⁵ cierra su artículo señalando que ambas películas “fueron muy del gusto del público, que mostró su agrado con frecuentes ovaciones durante la proyección”.

El éxito de estas dos primeras películas está en el origen de la prolongación de la serie. Pocos meses después del recientemente reseñado estreno, la Obra Sindical 18 de Julio presenta cuatro nuevos proyectos de cortometrajes científicos a la censura, que serán autorizados el 21 de diciembre de 1943. Hay constancia⁸⁶ de que tanto *Fisiología del deporte* como *Traumatología de urgencia del trabajo* comenzaron a rodarse, aunque no es seguro que Serrano de Osma y Fernández Armayor (quienes firman ya de manera conjunta la realización del resto de capítulos de esta serie) lograran finalizarlos. El hecho de que el propio Serrano incluyera años después en uno de sus *curriculum vitae*, *Tuberculosis osteo-articular* (Carlos Serrano de Osma y Aniceto Fernández Armayor, 1944) y no los dos títulos que acabo de citar parece corroborar la anterior hipótesis de que tanto el documental que se ocupaba de las lesiones de los deportistas como el que prestaba atención a los accidentes laborales no llegaron a terminarse. En el

⁸⁴ Según consta en el expediente las dos películas iban a ser distribuidas por el recientemente creado, NODO. Según advierten Biosca y Tranche (Sánchez-Biosca, Vicente y Tranche, Rafael R., *op. cit.*, p. 177) en su exhaustivo estudio del noticiero, este organismo no llegó nunca a disponer de distribuidora propia, así que es probable que fuera en realidad ACE, la distribuidora que en aquel tiempo trabajaba para NODO, la empresa que se encargara de distribuir estos cortos científicos. De cualquier forma, sólo me consta que llegara a producirse una exhibición pública más de este material, y en concreto sólo de *Peste Blanca*. Una vez más, el cineclub del SEU fue quien hizo posible, el 28 de noviembre de 1943, la exhibición pública de un cortometraje de Serrano de Osma: en la sesión matinal de aquel día, *Peste blanca* fue presentada como complemento a un filme alemán significativamente titulado *El judío Süß* (*Jud Süß*, Veit Harlam, 1940).

⁸⁵ Crónica publicada el 7 de junio de 1943.

⁸⁶ Expedientes de rodaje: 106 y 104.

currículo que acabo de traer a colación se incluye otra película corta sobre temas médicos cuyo rastro administrativo no he podido localizar: *Escoliosis* (Carlos Serrano de Osma, 1944)⁸⁷. Por último, la serie se cierra con un corto de propaganda titulado, *Infancia recobrada* (Carlos Serrano de Osma y Aniceto Fernández Armayor, 1945) en el que, recurriendo una vez más a la *estrategia de choque frontal*, se pretende magnificar el trabajo de Auxilio Social y otras instituciones falangistas de similar perfil caritativo, insistiendo en la situación de desamparo total en que vivían los niños abandonados durante el periodo republicano. De respetarse a la hora de la filmación, lo previsto por el guión⁸⁸, la dureza de las imágenes de la secuencia situada al principio de la película, en la que se describen las míseras condiciones en las que malviven (o directamente mueren) esos famélicos niños abandonados de la República (“Mísero hogar campesino. Bestias y niños en abigarrada suciedad”; “Bohardilla. Un hombre apalea a su mujer. Un manojito de niños contempla la escena con ojos de terror”) bien podría haber resultado de difícil digestión. Sea como fuere, el corto, de unos diez minutos de duración, con fotografía de García Basabe, va a ser, en líneas generales, bien valorado por la censura⁸⁹ (se advierte que está “muy bien realizado” pero se echa de menos –y es este un detalle que advierte de los cambios que se están empezando a producir en el discurso ideológico del Régimen tras el final de la Segunda Guerra Mundial y el progresivo abandono de la retórica fascista en beneficio del integrista católico- que no se haya insistido lo suficiente en los “motivos de educación religiosa”) e incluso llegará a hacerse con uno de los premios del SNE.

Entre medias, el futuro director de *Embrujo*, ha filmado otro cortometraje documental, titulado *Compostela, ciudad universitaria* (Carlos Serrano de Osma, 1944) en torno al VI Consejo Nacional del SEU, celebrado en enero de 1944 en la ciudad gallega que da título al filme. Según ha señalado Miguel A. Ruiz Carnicer⁹⁰ en su detallado estudio sobre el SEU, la progresiva pérdida de poder que por aquellas fechas experimenta la facción más radical de falange en el seno del partido único ha propiciado una grave crisis dentro del sindicato universitario y esto hace que los jóvenes del SEU conciban su sexto Consejo como un

⁸⁷ Siguiendo, muy probablemente, las indicaciones del propio Serrano de Osma, Pérez Perucha incluye también *Escoliosis* en la filmografía del cineasta madrileño, en Pérez Perucha (1983), Julio, *op. cit.*, p. 49.

⁸⁸ Expediente de rodaje: 103.

⁸⁹ Expediente de censura: 5552.

⁹⁰ Ruíz Carnicer, Miguel A., *El Sindicato Español Universitario (SEU), 1939-1965*, Siglo XXI de España Editores, S..A., Madrid, 1996, pp. 167,168.

momento decisivo del que depende buena parte de su futuro. Así, para insistir en la importancia de dicho evento el SEU pone en marcha una importante campaña publicitaria que incluye artículos en prensa en fechas próximas a la celebración del Consejo, un reportaje de NODO sobre el evento y otro noticiario creado por su propia sección de cinematografía. Al parecer, el cortometraje que filma Serrano de Osma forma parte también de este esfuerzo propagandístico que lleva a cabo el sindicato universitario.

A partir de un guión escrito por Pío Ballesteros, en el que se atiende a la historia de la ciudad que acoge el evento estudiantil y su relación con la universidad (no falta la inevitable comparación entre el disoluto ambiente que se respira en el campus universitario durante el periodo “demoliberal” y la efervescente actividad intelectual que se apodera del mismo con la llegada de los cachorros del nacional sindicalismo), y con fotografía de Salvador Gijón, Serrano de Osma elabora un cortometraje de unos quince minutos de duración, en el que, a juzgar por el guión, la banda sonora, compuesta esencialmente por composiciones clásicas fácilmente reconocibles por el espectador, desempeñaba un rol decisivo.

1.8. *Cine Experimental*

En diciembre de 1944 aparece el primer número de *Cine Experimental*: una revista cinematográfica que, según puede leerse en la editorial de dicho número inaugural, “no entra en competencia con ninguna otra publicación, pretende tener una vida original, cumplir una misión distinta y servir a un sector de público claramente delimitado”; que, se añade más adelante, estaría formado “por los profesionales del cine y todas aquellas personas, cada día más numerosas, que se acercan a su área impulsadas por una afición o vocación seriamente enraizadas”. Así pues, nos encontramos ante una publicación que pretende satisfacer esa creciente demanda de contenidos elitistas que reclama la emergente –y de dudosa existencia, a juzgar por el escaso éxito comercial y la temprana desaparición (sólo se publicaron once números) de tan estimable iniciativa- masa de aficionados españoles con auténtica inquietud cinematográfica, y que el resto de las revistas

españolas de la época, “con sus reportajes frívolos, sus encuestas insípidas y sus envejecidos consultorios”⁹¹, son incapaces de colmar.

Los impulsores de este arriesgado proyecto son cuatro ingenieros industriales (Victoriano López García, José Luis Fernández Encinas, Francisco Javier Escudero Montoya y José María Buzón Ruiz), vinculados a la sección permanente de cinematografía de la Escuela Especial de Ingenieros Industriales de Madrid, y un periodista (Manuel González Cerezales). Es preciso señalar, que por aquella época este grupo frecuentaba una tertulia cinematográfica en la que, además de esta interesante experiencia editorial, se iba gestar, poco tiempo después, el proyecto del primer centro español dedicado de forma exclusiva a la formación de profesionales del cinema (ver *infra*). La nómina de los habituales de dicha tertulia –que (como ha recordado López Clemente, uno de los asiduos) después de un largo periplo por distintos locales madrileños, acabaría asentándose de forma definitiva en el Café La Elipa, situado en los bajos de la iglesia de San José, en la calle Alcalá- era extensa y significativa:

“Allí nos reuníamos, sin un determinado liderazgo, Victoriano López García, que tenía un cargo en la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía y era profesor de la Escuela de Ingenieros Industriales; sus compañeros de carrera José Luis Fernández Encinas, que sabía todo de la sensitometría de las emulsiones y estudiaba los problemas del cine en color, y Javier Escudero Montoya, que ya dominaba los de la electroacústica; el jurista y profesoral Alfredo Mampaso; el siempre joven Gómez Mesa; Dorrell, el último bohemio, a caballo entre Gran Bretaña y España; el cubano José Fernández, que escribía crónicas virulentas en la revista americana *Cine Mundial*; García Basabe, operador cinematográfico y luego fotógrafo de prensa famoso; el anarquista Pedro Sánchez Diana, que estudiaba chino, no sabemos por qué, a marchas forzadas; el pintor Antonio Aguirre y crítico de cine murciano; Pío Ballesteros a cuya casa nos trasladábamos algunas veces para las sesiones de cine que allí organizábamos y para charlar con Abel Gance cuando vino a Madrid a rodar la película sobre Manolete; el psiquiatra y psicoanalista Aniceto Fernández Armayor, que parecía arrepentido de no haberse consagrado al cine como su amigo Carlos, colgando su batín blanco de médico; Antonio del Amo con sus proyectos cinematográficos, que apuntaban en dirección distinta a la que luego tuvo que sucumbir; Manuel González Cerezales, que caía de tarde en tarde por la tertulia, antes de casarse, y una serie de paisanos de Victoriano López, con su saudade de Mondoñedo, entre los que era el más destacado Luis Cayón, adorador de Chaplin y entusiasta de la revista *Les Cahiers du Cinema*, que él pronunciaba

⁹¹ Esta cita proviene de un elogioso artículo de opinión que, con motivo de la salida a la venta del octavo número de *Cine Experimental*, escribió, G. Montes Agudo, en el número 129 de *Juventud*, publicado el 5 de Mayo de 1946.

de una manera especial y que luego dirigiría una película, *La costa de la muerte*, y publicaría un libro titulado *Antología del Pensamiento Cinematográfico*”⁹²

Aunque Serrano de Osma, a diferencia de lo que sucede con otros tertulianos de La Elipa, no va a contribuir económicamente a la puesta en marcha de la revista, sí que se implicará, y además desde un primer momento, en esta aventura editorial ejerciendo como colaborador habitual; máxime, cuando la revista en cuestión, apuesta con vehemencia por esa misma idea intelectual del cinema que ha venido vertebrando toda la reflexión crítica del joven documentalista. Una idea intelectual y culturalista del cine que, como ya adelanté en su momento, a mediados de la década de los cuarenta había dejado de ser incentivada por las autoridades franquistas, abocando de esta forma al grupo de La Elipa a una posición de cierta marginalidad dentro de un contexto cinematográfico progresivamente adocenado.

Si comparamos los artículos que Serrano de Osma publica en *Cine Experimental* con su producción crítica anterior –esto es, la de su periodo republicano, pero también sus artículos para *Radiocinema*- advertimos una evidente diferencia -que por otro lado ya había comenzado a vislumbrarse en alguno de sus textos para *Haz*⁹³- que tiene que ver, fundamentalmente, con la extensión y el grado de elaboración de los mismos.

“Formación de directores: lo innato imprescindible”, “Ensayo sobre el plano” y “Psicología de la creación cinematográfica”, son tres de los primeros artículos de que Serrano de Osma escribe para *Cine Experimental* (publicados en

⁹² José López Clemente en una entrevista a Serrano de Osma, publicada en el número 333 de *Arte Fotográfico*, en septiembre de 1979. López Clemente se olvida de nombrar en su lista al crítico cinematográfico, Augusto Ysern y al contertulio ocasional, al tiempo que escritor de renombre, Álvaro Cunqueiro. En cuanto a las sesiones de cine a las que hace referencia, decir que, según se desprende de un breve publicado en *Juventud* (num. 38, 27 de junio de 1944), el programa estaba compuesto esencialmente por copias de cine mudo, en 9 y medio y 8 milímetros, de célebres filmes silentes como el *Fausto* del inevitable Murnau, diversas películas cortas de Chaplin, *Metrópolis* y *Los Nibelungos* de Fritz Lang y *Napoleón* de Abel Gance entre otros.

⁹³ No puedo resistirme a incluir aquí un par de frases sacadas de un artículo que Serrano de Osma publica en *Haz* a finales de 1943, con las que el cineasta madrileño arrebata (es un decir) a los críticos de *Cahiers*, el título de “primeros reivindicadores de la trascendencia de la obra hitchcockiana”: “Hitchcock será acaso el norte de una joven generación de cineastas de todas las nacionalidades que busque en las huellas del realizador de *Rebeca* la norma y la pauta para un nuevo estilo” (Serrano de Osma, Carlos, “Tres tendencias actuales: Hitchcock, Carné, Ritter...”, en *Haz*, num. 7, octubre de 1943, p 49.

los números 1, 2 y 4, respectivamente) y en ellos se aprecia un evidente incremento del grado de elaboración de los textos, que viene acompañado por un lógico aumento de su extensión. El lenguaje y la estructura de los artículos es cada vez más académico⁹⁴ –esto se advierte, de manera especial, en el artículo, significativamente titulado, “Ensayo sobre el plano” (tentativa algo confusa de identificación, clasificación y valoración de los distintos tipos de planos)-apreciándose además, una interesante propensión al análisis de distintas soluciones de puesta en escena que, en mi opinión, sirve para enriquecer de forma considerable los textos de un Serrano de Osma que a partir de este momento comienza a olvidarse de las vagas generalizaciones y las rancias e inoperantes reivindicaciones del cinema como arte para prestar una mayor atención a los textos fílmicos concretos. Esta oportuna propensión encuentra su más feliz materialización en una brillante conferencia que bajo el título de “El cine actual”, Serrano de Osma pronuncia dentro de los Cursos de Iniciación Cultural Cinematográfica -impulsados por el catedrático de lengua y literatura, Joaquín Entrambasaguas⁹⁵- que se celebran en el Paraninfo de la Facultad de Filosofía y Letras de la Ciudad Universitaria entre febrero y marzo de 1945. En dicha conferencia, el joven crítico repasa las tendencias fundamentales que se aprecian en la producción cinematográfica mundial que durante el primer lustro de la década de los cuarenta se exhibe en España, y llega a la conclusión de que

⁹⁴ Y tal vez sea esta espesura académica, a buen seguro intransitable para las achatadas mentes de los censores, la que permita que en *Cine Experimental* se “escriba bien sobre cine soviético, un hecho [en palabras del propio Serrano de Osma] sin precedentes desde 1939” (Castro, Antonio, *op. cit.*, p. 405).

⁹⁵ Con estos cursos, prácticamente pioneros en España (hay un precedente: los cursos sobre cine que se organizan en la Facultad Filosofía y Letras de la Universidad de Barcelona a caballo entre los meses de febrero y abril de 1932), se pretendía acercar el saber cinematográfico al ámbito universitario, para, en una estrategia de doble recorrido, tratar de despertar en los universitarios el interés por el cinema, y beneficiarse, al mismo tiempo, de ese ansiado prestigio cultural que la universidad podía otorgar al cine español. Esta serie de conferencias pueden ser vistas además, como el necesario puente de unión entre las clases de cine que impartía Victoriano López García en la Escuela de Ingenieros Industriales y la inminente creación del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, cuyo director iba a ser el propio Victoriano López, ocupando las plazas de profesores algunos de los conferenciantes del Curso de la Facultad de Filosofía y Letras, que eran a su vez, colaboradores habituales en las páginas de *Cine Experimental*. En resumidas cuentas, un grupo reducido de personas que participan en las mismas iniciativas, movidos por un objetivo común: la creación y consolidación de una enseñanza cinematográfica en España, como paso ineludible antes de conseguir la, con tanto ahínco perseguida, regeneración cultural del cine español. No creo que haga falta recordar que el ubicuo Serrano de Osma era uno de los hombres más activos dentro de este conglomerado de actividades.

“asistimos [los espectadores de 1945, se entiende] al cierre de un ciclo y la apertura de otro. Estamos ante lo que se ha dado en llamar un *momento crucial*. Nuestra situación de espectadores es análoga a la de los que en 1929 contemplaban con asombro la incorporación del sonido al cine. Surgen ya los *ismos* de la agonía: frente a la pura y permanente *dramática* de King Vidor, alza Orson Welles la agitada bandera de su neoimpresionismo. ¿No es esto sintomático?. Creo que termina el llamado cine sonoro. Triunfa el llamado cine en color. Celebrémoslo. Pero ¡cuidado!, ¡Atención a las falsas policromías!, ¡Evitemos los pintores de brocha gorda!. El color en el cine no debe ser cromo, litografía, sino matiz de luz. O mejor, *acción y pasión* de la luz, como quería Goethe”⁹⁶.

Volviendo a la participación de Serrano de Osma en *Cine Experimental*, conviene señalar, que durante la primera etapa de la revista, la que va desde el número 1 al 4 (es la época en la que la publicación presenta un diseño menos atractivo, demasiado serio, con formato libro), su implicación en el proyecto se circunscribe a las tareas propias de un colaborador, esto es, escribir y enviar sus artículos a la revista recibiendo a cambio una compensación económica. A partir del número 5, Victoriano López, director de la publicación, le nombra Redactor-Jefe, coincidiendo con la primera reforma general del diseño de la revista motivada por la escasa aceptación que hasta el momento había tenido entre ese cultivado sector del público al que iba dirigida. Los cambios más significativos se producen en la portada -donde a partir de ese número se transforma el logotipo y se incluye, por vez primera, una fotografía- y en el papel, que ahora será satinado.

A partir del séptimo número⁹⁷ (y hasta el onceavo y último), Serrano de Osma se hace cargo de la dirección de *Cine Experimental*, y con la ayuda de

⁹⁶ Declaraciones efectuadas por Serrano de Osma, probablemente para alguna radio, durante el Curso de Cinematografía. La entrevista ha sido localizada en el Archivo Personal de Serrano de Osma, sin que constara en la transcripción de la misma el medio para el que fue realizada.

⁹⁷ En este número, que sale a la calle en Marzo de 1946, Serrano de Osma publica un artículo titulado “El cine español, vocación y servicio” en el que elogia el trabajo de Antonio Román y Enrique Gómez, dos viejos conocidos que acaban de estrenar en la capital, *Los últimos de Filipinas* y *Viento de siglos*, respectivamente. No es de extrañar que, Enrique Gómez, después de leer frases como esta “quién, en un primer film nos ofrece ese desinterés comercial, ese desdén por las mayorías, esa personalidad tan vigorosa y esa densidad dramática tan plena, está llamado a ocupar un puesto de responsabilidad rectora en las filas del profesionalismo” referidas a su persona, se acuerde, a la hora de contratar un ayudante de dirección para su segundo largometraje, *La próxima vez que vivamos* (Enrique Gómez, 1946), del hombre que ha escrito esas entusiastas líneas. Así pues, a principios de 1946, Serrano de Osma se incorpora por vez primera al rodaje de un largo profesional. Pocos meses después volvería a repetir la experiencia, aunque esta vez lo haría ya como director.

López Clemente, a quien nombra Redactor-Jefe, acomete una última y desesperada reforma con la que se pretende sacar a flote una publicación que, para aquel entonces, ya está económicamente hundida. El aumento del formato, del material gráfico, de la publicidad, y la diversificación de los contenidos, parecen mejorar en algo la situación a juzgar por las palabras con que Montes Agudo recibe dichos cambios: “*Cine Experimental* es una revista amena, desenfadada, atrayente. No se desdeña en ella la nota pintoresca, la información sensacional o la ficha curiosa. La revista supone –este es su mayor acierto– una adecuación perfecta entre amenidad y rigor técnico, documentación y finura expositiva. Después de la reforma llevada a cabo en su formato y contenido –que tal vez ha sido una concesión al gran público, pero, eso sí, una concesión mínima y estudiada– la revista logra la forma perfecta que habrá de hacerla popular, entendiendo este calificativo en el sentido asequible”⁹⁸. Sin embargo, una serie de circunstancias –de las que no es la menos relevante, la marcha a mediados de 1946 de Serrano de Osma a Barcelona para comenzar el rodaje de *Abel Sánchez*, obligando a López Clemente a confeccionar, casi en solitario, los números 10 y 11– harán que la aventura toque a su fin cuando la revista, paradójicamente, parecía haber encontrado su “forma perfecta”⁹⁹.

Veamos, por último, como López Clemente encuentra en el desinterés de la profesión, y por extensión, en el raquitismo intelectual de la España de la autarquía, otra de las razones fundamentales del fracaso de la iniciativa: “la mayoría de nuestros temas no se habían tratado antes en ninguna revista cinematográfica, ni el cine había interesado hasta entonces ni como arte ni como elemento social importante a los intelectuales o a los artistas de nuestro país, con poquísimas excepciones. Algunos directores, como Antonio Román, Arturo Ruiz Castillo, Antonio del Amo, Antonio Obregón, y algún actor, como Fernando Fernán Gómez, acogieron con interés la revista, pero en general para el mundo de

⁹⁸ Extraído del artículo de Montes Agudo para *Juventud*, anteriormente citado.

⁹⁹ El propio Montes Agudo volvería a rendirse en elogios ante la publicación del número 9 de la revista: “Continuando una labor que encontró en nuestras columnas merecido elogio, la revista *Cine Experimental* se ha superado a sí misma, los originales de Lazaga, López Clemente, Zúñiga, Victoriano López, Serrano de Osma, Arévalo y otros especialistas nutren a la revista de ambicioso contenido técnico y amenidad indiscutible. No somos amigos de la publicidad en serie del bombo innmercido. Cuando señalamos una cosa lo hacemos porque creemos cumplir así nuestra función orientadora. Hoy nos complace, pues, insistir sobre la trascendencia de la aportación que *Cine Experimental* supone en el granado ambiente cinematográfico español” (en *Juventud*, num. 138, 6 de julio de 1946).

nuestro cine pasó desapercibida, por lo que para algunos constituía un supuesto y acaso pretencioso puritanismo”¹⁰⁰.

1.9. La gestación del IIEC

En 1941 la Escuela Especial de Ingenieros Industriales de Madrid organiza un curso de cinematografía, que dirige el ingeniero Victoriano López García, y en el que se imparten lecciones de sensimetría y electroacústica. El éxito del curso hace que a partir del año siguiente se instaure una sección permanente de cinematografía dentro de la Escuela de Ingenieros, que además de las materias técnicas (sonido, relieve, color...), impartidas por Victoriano López y por el director de los laboratorios de Marconi Española, Sr. Colino, oferta también unas clases de producción que imparte el exdirector de producción de CIFESA, Luis Marquina¹⁰¹. La consolidación de estos cursos desencadena también el inicio de las obras para dotar a la Escuela de Ingenieros de un laboratorio en el que tengan cabida todas estas prácticas cinematográficas; un laboratorio que, una vez construido¹⁰² (marzo de 1945), y debido al inesperado crecimiento que durante ese periodo había experimentado el proyecto de enseñanza, acabará convirtiéndose, dos años después, en un centro autónomo –aunque comparta instalaciones con la Escuela de Ingenieros- de nombre alambicado y enorme trascendencia para el futuro del cine español: me estoy refiriendo, claro está, al Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, que se crea por sendas Órdenes Ministeriales del 16 y 18 de Febrero de 1947.

El interés de Serrano de Osma por el proyecto de creación de una escuela de cine en España se remonta al verano de 1941, momento en el que, el joven cineasta y su estrecho colaborador, Aniceto F. Armayor, redactan conjuntamente un anteproyecto para la creación de un Instituto Español de Cinematografía y lo presentan en el Ministerio de Educación Nacional. Dicho anteproyecto consiste en un ambicioso plan que no se limita (aunque sea este su principal caballo de batalla) a llamar la atención sobre la imperiosa necesidad que tiene el cine español

¹⁰⁰ Romaguera i Ramió, Joaquín, “La revista *Cine Experimental* (Madrid, 1944-1946)”. En *Las vanguardias artísticas en la historia del cine español*, Actas del III Congreso de la AEHC, San Sebastián, Filmoteca Vasca, 1991, p. 56.

¹⁰¹ De La Madrid, Adelardo M., “La cinematografía y la Escuela de Ingenieros Industriales”, *Cine Experimental*, num. 6, mayo-junio 1945.

¹⁰² Dato a retener: el arquitecto al que se encarga el proyecto del laboratorio, Rafael Barrios, colabora en *Cine Experimental*.

de una escuela donde se puedan formar adecuadamente sus profesionales, sino que incluso encuadra, dentro de su totalizador diseño global, otra serie de departamentos (en total ocho¹⁰³) con misiones concretas: entre las que destacan la creación de una Cinemateca o Archivo de Filmes que sirva para “proteger contra la acción del tiempo todas aquellas obras que merezcan una supervivencia” y “recobrar, para deleite y enseñanza, aquellas que, hoy olvidadas, marcaron en la historia la huella de su paso” y la puesta en marcha de un departamento de producción “corta, regular y regulada, destinada a manifestar ante el mundo y los ojos de los propios españoles la física y la metafísica del país: geografía, trabajo, folklore”¹⁰⁴. Como era de esperar, el proyecto, ambicioso donde los halla e impulsado por dos jóvenes prácticamente desconocidos, no tendría mayor repercusión, pero sí serviría al menos para poner en circulación una idea que ya rondaba las cabezas de ese indeterminado grupo de aficionados al cinema que, desde distintas tribunas y ocupaciones profesionales, abogaba, en plena posguerra, por un cinema español distinto al que por aquel entonces se exhibía en los cines de todo el país.

A partir de finales de 1943, las actividades de Serrano de Osma encaminadas a promulgar la necesidad de una enseñanza específicamente cinematográfica se intensifican: ya sea por medio de su actividad como articulista -en la mayoría de los textos en los que hace referencia al cine español, se puede percibir (como por ejemplo sucede en el titulado, “Sobre la cultura cinematográfica española”¹⁰⁵) una, en ocasiones explícita, llamada de atención

¹⁰³ Según comentaban los propios redactores del anteproyecto ante los micrófonos de Radio SEU, “una jefatura única asumirá la responsabilidad rectora; dependiendo de ella ocho departamentos con misiones concretas: Escuela, Producción, Cinemateca, Enseñanza [un departamento de pedagogía que haría de la imagen su recurso educativo principal], Centro de Experimentación [investigación técnica progresiva], Publicaciones [revistas, teoría, folletos, traducciones...], Fomento [del cine nacional por medio de concursos y premios a técnicos y artistas] e Intercambio cultural [basándose en publicaciones, filmes y conferencias]. La entrevista con los jóvenes documentalistas se produjo dentro de la VI Emisión Cinematográfica de Radio SEU” y fue reproducida en dos números de *Juventud* (num. 65, 15 de julio de 1943; num. 67, 29 de julio de 1943).

¹⁰⁴ En *Juventud*, num. 67, 29 de julio de 1943.

¹⁰⁵ En este jugoso artículo -que los interesados podrán encontrar en la amplia selección de textos de Serrano de Osma que Pérez Perucha incluye en su monografía sobre el autor (Pérez Perucha, Julio (1983), *op. cit.*, pp. 119-121)- la pluma del director de *La sirena negra* se muestra especialmente severa con el panorama que describe (“No hay en España una cultura de cine propiamente dicha, como no hay una inquietud verídica por sus problemas más fundamentales; como no hay tampoco una crítica auténtica con ambición de amplitud española”), y no le duelen prendas a la hora de arremeter contra su propio quehacer (“[la práctica crítica y ensayística] sólo es

sobre la necesidad que el aparato cinematográfico nacional tiene de un centro para formar a sus profesionales- en distintas publicaciones; o como improvisado entrevistador de aquellos que se encuentran directamente implicados en el asunto (como es el caso de Victoriano López, al que Serrano de Osma entrevista para la revista *Haz*¹⁰⁶, en Marzo de 1944). Pero sin lugar a dudas, la intervención decisiva de Serrano de Osma en ese, hasta entonces vago e impreciso proyecto de enseñanza cinematográfica, se produce cuando, en el desarrollo de una serie de reuniones celebradas en el Café La Elipa, la idea de la escuela de cine toma por fin cuerpo y se convierte en un proyecto concreto, lo que obliga a sus promotores a comenzar a tocar las primeras puertas de organismos oficiales en busca de respaldo y financiación. Pero veamos cómo lo contaba, varias décadas después, el propio Serrano: “Allí [en el Café la Elipa] se empezó a hablar de un Instituto de cine, de un centro de formación profesional, al estilo del Centro Experimental de Roma; [Victoriano]López y [José Luis Fernández]Encinas, que eran profesores de la Escuela de Ingenieros Industriales, redactaron un proyecto, se movieron bien, encontraron el apoyo de Guillermo de Reyes y García Espina, rectores de cine desde el ministerio de Educación; el proyecto cuajó y surgió el Instituto de Investigaciones y Experiencias cinematográficas”¹⁰⁷.

Hay un acontecimiento de enorme relevancia dentro de este dilatado periodo de gestación del centro, que Serrano de Osma no menciona, pero que yo he considerado oportuno reseñar aquí. Me estoy refiriendo a las, anteriormente citadas en estas páginas, Conferencias Cinematográficas que durante los meses de febrero y marzo de 1945 se celebran en Madrid en el Paraninfo de la Facultad de Filosofía y Letras de la Ciudad Universitaria. Unas conferencias en las que los profesores de la Escuela de Ingenieros comparten las tarimas con ese grupo heterogéneo de jóvenes críticos y cineastas (entre los que se encuentra -no podía ser de otra manera- Serrano de Osma) y con varios profesores universitarios, en lo

capaz de producir esa nimia cultura cinematográfica de café, un tanto trasnochada y muy de otro tiempo, a la que otra vez nos arraigamos con vehemencia en nuestro nada desdeñable deseo de crear un clima propicio a la especulación doctrinal en materia de cine”) aunque al final, tenga que reconocer el mérito de aquellos que se formaron de manera autodidacta (“Los actuales valores prácticos –técnicos y artísticos- del cine español, no son el natural producto de un medio mental favorable a su desarrollo, y sí la razón activa y operante de su propio ser, forjado y adquirido en la contemplación y en el estudio”). Serrano de Osma, Carlos, “Sobre la cultura cinematográfica española”, en *Haz*, num. 11, Febrero, 1944.

¹⁰⁶ Serrano de Osma, Carlos: “El centro de investigaciones cinematográficas”, en *Haz*, num. 11, marzo de 1944, pp. 56, 57.

¹⁰⁷ Castro, Antonio, *op. cit.*, p. 406.

que será, un evidente adelanto de lo que dos años más tarde sucederá en las aulas del IIEC, cuando algunos de los hombres que habían frecuentado el Café La Elipa, habían escrito en *Cine Experimental* y habían ejercido como conferenciantes en la Facultad de Filosofía y Letras, conformen la plantilla de profesores del primer centro español dedicado exclusivamente a la enseñanza cinematográfica.

Capítulo 2

La trilogía telúrica (1946-1947)

2.1. Producciones B.O.G.A., S.A.

Atraídos, en primer lugar, por los sustanciosos préstamos (aproximadamente un 40% del presupuesto) que el Sindicato Nacional del Espectáculo otorga a las empresas productoras para la realización de largometrajes, y en segundo lugar, por las licencias de importación y doblaje de películas extranjeras que se conceden en función de la categoría (Especial, 1ª, 1ªB, 2ª, 2ªB y 3ª) en que sea clasificada la película, y que, tras su provechosa venta a la distribuidora de turno, permiten a la productora amortizar la inversión realizada (en ocasiones, sin necesidad de estrenar la película española que se presenta como excusa para obtener dichas licencias), numerosos hombres de negocios, haciendo gala, por lo general, de un desconocimiento absoluto del medio y de una poco o nada disimulada afición por el dinero fácil, comienzan a crear, a lo largo de la década de los cuarenta, pequeñas empresas productoras cuya efímera existencia se limita, la mayor parte de las veces, a uno o dos largos producidos¹⁰⁸. El caso de Producciones B.O.G.A., S.A. no parece alejarse demasiado del prototipo que acabo de esbozar, como ponen de manifiesto la evidente insignificancia económica de la empresa (los presupuestos de los filmes eran raquíuticos), su escasa proyección en el tiempo (a la triple aportación de Serrano de Osma únicamente cabrá sumar otras dos producciones: *La muralla feliz* [Enrique Herreros, 1947] y *Tempestad en el alma* [Juan de Orduña, 1949]); y un detalle, a mi entender revelador, que, el propio Serrano ha expuesto en los siguientes términos: “Victoriano López, un ingeniero industrial, era también el jefe de la sección de materias primas de la llamada Subcomisión Reguladora de Cinematografía, entidad que entre otras actividades tenía la de suministrar película virgen a la producción, en cupos limitadísimos.

¹⁰⁸ El propio Serrano había descrito de manera precisa este panorama poco antes de incorporarse al cinema profesional: “Sin norma artística ni criterio comercial, se viene produciendo en España sobre la firme seguridad de unos beneficios considerables derivados de la explotación de films extranjeros doblados al castellano. Y esto no es un procedimiento auténtico para un normal desenvolvimiento industrial. Sólo la producción capaz de beneficiarse en sus propios mercados, con enjundia y altura para ser explotada en el exterior, es el camino seguro para combatir ésta y todas las crisis. O lo que es lo mismo: se precisa un cine con raíces comerciales propias.” (Serrano de Osma, Carlos, “El centro de investigaciones cinematográficas” [entrevista a Victoriano López], en *Haz*, num. 11, marzo de 1944).

López era persona adulada y temida por los productores, pues podía en un momento dado resolver la papeleta de la escasez. Y por eso, a los que con él colaborábamos nos buscaban”¹⁰⁹. Así pues, y no sin cierta paradoja, será la escasez de celuloide la que precipite, en última instancia, la incorporación de Serrano de Osma al cinema profesional.

Para encontrar el germen del primer proyecto del cineasta del que vienen ocupándose estas páginas tenemos que retroceder varios años en el tiempo (hasta 1944, aproximadamente), momento en el que un joven catalán llamado Pedro Lazaga, que viene de ganar varios premios en el concurso de críticas cinematográficas organizado por el C.E.C. (Círculo de Escritores Cinematográficos), comienza a dejarse ver por la tertulia de cine del Café La Elipa. Allí entra en contacto con Carlos Serrano, quien enseguida muestra interés por la adaptación cinematográfica que Lazaga ha realizado de la novela de Unamuno, *Abel Sánchez*. Así las cosas, cuando, poco tiempo después, al director de *Estampas de luz* se le presente la ocasión de dirigir su primer largometraje, recordará dicha adaptación y tratará de comprársela a Lazaga. Sin embargo, la gestión no será sencilla ya que, contra todo pronóstico, el joven guionista pone como condición para vender su libreto que se le deje participar en el rodaje como ayudante de dirección. “Les costó mucho aceptarme porque Serrano de Osma no tenía ninguna experiencia como director –esta era su primera película- y yo no había hecho en mi vida de ayudante”¹¹⁰. Al final todo se arregló y Lazaga terminó escribiendo, en estrecha colaboración con Serrano, la versión definitiva del guión (por cierto, considerablemente distinta a la anterior) y se aseguró el puesto de ayudante, si no para *Abel Sánchez* (José G. de Ubieta fue quien ocupó ese puesto) sí al menos para las otras dos películas que Serrano de Osma rodará para Producciones BOGA de forma consecutiva y en apenas un año, dando así lugar a eso que en adelante llamaré *La trilogía telúrica*.

El nombre de la empresa se crea a partir de las iniciales de los socios: Fernando Butragueño (que figurará en los créditos como Director Gral. de Producción); el propio Serrano de Osma (que había sido nombrado socio de la empresa por los otros propietarios); Francisco Gómez (técnico de sonido); y José Antonio Martínez Arévalo (Jefe de Producción, a quien Serrano había conocido durante el rodaje de *La próxima vez que vivamos*). Según parece, las discrepancias entre los socios surgieron ya a la hora de ponerse de acuerdo sobre cuál habría de

¹⁰⁹ Castro, Antonio, *op. cit.*, p. 406.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 239.

ser su primer proyecto¹¹¹ –“logré imponer Abel Sánchez a mis socios [comentaba el director, años más tarde] que deseaban una comedia ligera en la línea del Orduña de aquella época, las que hacía Rafael Duran y Luis Peña, cine que ni me gustaba ni me iba”¹¹² - y alcanzarían su punto crítico en la fase de post-producción de *Embrujo*, cuando los productores, a espaldas del director, remontan la película en aras de una mayor comercialidad y provocan la indignación de un Serrano de Osma que se apresura a desautorizar la copia que finalmente será exhibida en los cines de España (ver *infra*). Sea como fuere, lo cierto es que el espíritu que a la postre guiará la producción de BOGA estará más próximo a los planteamientos de Serrano de Osma, esto es, un cine alejado de la *españolada* y de la comedia con reminiscencias italianas y norteamericanas; un cine que, en palabras de Martínez Arévalo, buscará su savia nutricia en las obras de “aquellos literatos (españoles) que han merecido el rango universal de ilustres”¹¹³. De ahí que entre los primeros proyectos de la productora se encuentren dos novelas de Unamuno (*Abel Sánchez* y *La tía Tula*) y otra de Emilia Pardo Bazán (*La sirena negra*).

Bajo este paraguas de prestigio literario e intelectual Serrano de Osma afronta la que será, primera adaptación a la pantalla española¹¹⁴, de un texto, del cuando menos contradictorio, Don Miguel de Unamuno. La conocida ambigüedad política y religiosa del pensador vasco, no parecía ser, de antemano, la mejor carta de presentación para sortear las previsibles trabas que, la recientemente creada Junta Superior de Orientación Cinematográfica¹¹⁵, habría de poner al proyecto. Sin embargo, la inteligente y repetida invocación por parte de la productora al carácter *nacional* y *trascendental* de la obra de Unamuno, y la oportuna supresión, a la hora de confeccionar el guión, de los pasajes más *espinosos* de la novela,

¹¹¹ Pérez Perucha, Julio (1983), *op. cit.*, p. 23.

¹¹² Castro, Antonio, *op. cit.*, p 407.

¹¹³ Hita, Valerio, “La novela de Don Miguel de Unamuno, Abel Sánchez, va a ser llevada a la pantalla”, en *Radiocinema*, num. 124, 1946.

¹¹⁴ En 1943 el cineasta francés, Pierre Chenal, había dirigido en Argentina una adaptación de la novela de Unamuno, “Nada menos que todo un hombre”. Serrano de Osma conocía la existencia de dicha adaptación antes de comenzar a rodar su *Abel Sánchez* (la cita en su conferencia de la Facultad de Filosofía y Letras), pero es muy probable que no consiguiera verla hasta Agosto de 1949, momento en el que *Todo un hombre* (título definitivo de la película) se estrena en dos salas de Madrid: *Goya* y *Barceló*.

¹¹⁵ Un organismo que, como oportunamente señala Castro de Paz, dependía “de los sectores católicos del Ministerio de Educación Nacional y que respondía a una situación internacional que aconsejaba al Régimen explotar su fuerte carácter católico, que lo distinguía del fascismo” (Castro de Paz, José Luis, *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español*, Paidós, Barcelona, 2002; pp. 27, 28).

parecieron hacer mella tanto en la crítica de las revistas especializadas que anunciaban el rodaje de *Abel Sánchez* con inusitado entusiasmo¹¹⁶, como en los organismos de control y censura, que se mostraron poco severos (Primera categoría y dos permisos de doblaje) con una adaptación que, a pesar de las omisiones¹¹⁷, conservaba intacto el sentido último de la novela. Pero antes de seguir adelante por el siempre sinuoso y resbaladizo camino de las fidelidades o relecturas de la obra original, sería conveniente volver momentáneamente la vista atrás para tratar de reconstruir el itinerario administrativo y la posterior comercialización del producto fílmico que nos ocupa.

Una vez superado el primer escollo (la censura previa del guión) gracias a la autorización, nada elogiosa, del censor de turno (“el guión no ofrece reparos aun cuando lo estimo de escaso interés”¹¹⁸), la productora obtiene, además del indispensable crédito sindical¹¹⁹, el permiso correspondiente y el día 19 de Mayo de 1946 arranca, en los Estudios Diagonal de Barcelona, el rodaje de *Abel Sánchez* (*Historia de una pasión*). Llegados a este punto, se hace necesario abrir un breve paréntesis que sirva para llamar la atención sobre una serie de peculiaridades que determinan la especial personalidad de la industria catalana de cine durante la década de los cuarenta.

Por diversos motivos, una vez finalizada la Guerra Civil, Barcelona pierde (además de la contienda), su condición de centro neurálgico de la producción

¹¹⁶ El enconado debate que, durante los primeros años del franquismo, había hecho correr virulentos ríos de tinta (sobre todo desde las páginas de la revista afín al Régimen: *Primer Plano*) contra la *españolada*, y en el que, como ya ha quedado dicho en estas páginas, también intervino Serrano de Osma, parece encontrar eco en el elogioso reportaje que la revista *Cámara* (num. 88, 1946) publica con motivo del rodaje de *Abel Sánchez*: “Lo que no necesita el cine, y de ello estamos convencidos, después de quince años de experiencias y de mirar con transido deseo de superación a la pantalla española, es incorporar a él más zarzuelas y comedias malas, ni más novelas mediocres”.

¹¹⁷ El guión definitivo, es, como veremos, una (casi) literal adaptación de la novela, en la que se suprimen los escasos capítulos que abordan tramas secundarias, y, significativamente, los capítulos XV y XVI, que coinciden con la confesión de Joaquín Monegro ante su párroco y la denuncia que Abel Sánchez profiere contra la ortodoxia religiosa, respectivamente.

¹¹⁸ Expediente de rodaje num. 69-46, firmado por Francisco Ortiz

¹¹⁹ El crédito es de 200.000 pts. Un poco más arriba he señalado que el crédito del SNE del espectáculo solía cubrir aproximadamente el 40% del presupuesto. En el caso de *Abel Sánchez*, dicho porcentaje sería (teniendo en cuenta que el presupuesto que presenta la productora es de 1.200.000 ptas.) en principio, considerablemente inferior. Sin embargo, no conviene pasar por alto que en la época que estamos estudiando el hinchado de los presupuestos era una práctica muy habitual.

cinematográfica nacional. En adelante, su lugar lo ocupará Madrid –donde, a partir de entonces, se rueda el grueso de la producción cinematográfica española anual, que incluye, lógicamente, los proyectos más ambiciosos (que son, no conviene olvidarlo, aquellos que más necesidad tienen de plegarse a los siempre difusos dictámenes estéticos y, por supuesto, ideológicos del Régimen)- circunstancia esta que, en cierta medida, obligará a los estudios de la ciudad condal a especializarse en la producción de películas de bajo presupuesto, en las que, como es fácil suponer, los cineastas disfrutaban de un mayor (nunca demasiado amplio) margen de maniobra. Por otra parte, en la Barcelona de la posguerra, prolongando una fértil tradición que acababa de vivir su particular periodo de gloria durante los años republicanos, sigue activo un interesante movimiento de cine *amateur* que, en ocasiones, va a llegar incluso a contaminar las imágenes de alguna que otra película profesional con su inevitable aliento experimentador. Si a todo esto sumamos que a mediados de los cuarenta al calor de algunas de estas agrupaciones de cine *amateur* y, también de alguna que otra revista, como es el caso de *Cinema*, se desarrollan en la provincia de Barcelona interesantes iniciativas culturales en torno al llamado séptimo arte (cineclubs, conferencias, tertulias...) no cuesta trabajo comprender que fuera precisamente en esta ciudad donde Serrano de Osma plasmara finalmente en imágenes y sonidos esa personalísima concepción del cine que había ido madurando a lo largo de las dos últimas décadas. Es preciso señalar también, que durante el tiempo que dura rodaje de estas tres películas (aproximadamente un año) se va a crear, de una manera yo diría que espontánea e informal, a partir de reuniones en tascas y casas de amigos, y sin duda alentada por los distintos ambientes cinéfilos e intelectuales de la Barcelona de posguerra a los que me acabo de referir, una curiosa agrupación (ellos mismos se hacían llamar “Los telúricos”) cuyas tres cabezas visibles son el propio Serrano y sus dos estrechos colaboradores en la ciudad condal: Pedro Lazaga y José G. Ubieta (la aportación personal de este último -viejo conocido de estas páginas- a la trilogía fue sin duda mucho más allá de lo que en principio preveía su condición de decorador, diseñador del vestuario y ocasional ayudante de dirección). Aunque en ningún momento fue presentado como tal, el manifiesto fundacional, o si lo prefieren, y de una manera menos pretenciosa, la presentación en sociedad de este atípico grupo, tuvo lugar en la Cúpula Coliseum de Barcelona el 17 enero de 1947, justo después de haber finalizado el rodaje de la segunda película de la trilogía. Se trataba de una conferencia titulada “Concepto platónico del cine español”¹²⁰ que, en el marco de

¹²⁰ La conferencia ha sido reproducida íntegramente en Pérez Perucha, Julio (1983), *op. cit.*, pp. 150-159.

una serie de conferencias organizadas por la revista *Cinema*, fue pronunciada por Carlos Serrano de Osma y en la que se venía a defender una concepción muy particular de lo que, según el cabecilla de los telúricos, debía ser (y lógicamente no era) el cinema español. Concepción esta que, como iremos viendo a lo largo de las páginas que siguen a esta, está, en cierta medida, detrás de cada uno de los planos de esta singular, y por momentos sobresaliente trilogía, que aquí (y ahora ya saben por qué) he decidido llamar telúrica. Entremos en harina.

El 12 de julio de 1946, cuarenta y cuatro días después de que Serrano de Osma gritara por vez primera “acción”, se da por finalizado el rodaje de *Abel Sánchez*. El presupuesto definitivo, según la documentación que aporta la productora, asciende a 1.175.427 pesetas, cantidad que, comparada con el resto de producciones de la época nos sitúa ante una producción considerablemente modesta¹²¹. Pocos días después, la copia es enviada a la Junta Superior de Orientación Cinematográfica donde obtiene la Primera Categoría y es catalogada para *mayores con cortes*. El corte al que hace referencia el fallo de los censores¹²² corresponde a un plano en el que Joaquín Monegro (Manuel Luna) se santigua ante un retrato de Helena (Alicia Romy) caracterizada como una virgen con el niño en brazos¹²³. Superados los trámites administrativos pertinentes, la película se estrena, bajo el patrocinio de la Asociación de la Prensa, en el cine Fantasio de Barcelona, el 26 de noviembre, recibiendo “los máximos elogios por parte de crítica y público”¹²⁴. Sin embargo, la acogida del filme en las distintas ciudades de

¹²¹ La modestia de la producción (que a Juan Francisco de Lasa le llevaba a trazar un paralelismo entre esta película y el cine *amateur*, con el que compartía esa imprudente pretensión de “alcanzar la nubes con un simple bastón” [Lasa, Juan Francisco de, “De *Abel Sánchez* a *Borrasca de celos*”, en *Cinema*, num. 18, 1 de enero de 1947]) se aprecia en la austeridad de algunos decorados, en las contadas escenas rodadas en exteriores, en lo descuidado de algunos maquillajes... Cuestiones estas que preocuparon en exceso a la crítica del momento y que rayaron lo grotesco en el informe que el Delegado Provincial de Baleares envió a la Junta Superior de Cinematografía, criticando el “espíritu economizador de la casa productora” que no había dudado a la hora de incluir en los créditos iniciales un letrero en el que se hacía alusión al carácter aparental de la época y el decorado donde transcurre la acción “para poder desarrollar así toda la trama en un ambiente moderno” (Expediente de rodaje num. 69-46). Como veremos más adelante, dicho letrero juega un papel destacado dentro de la estrategia global de sentido del filme.

¹²² Expediente de censura: 6.322.

¹²³ En el guión definitivo Joaquín no sólo se santiguaba sino que llegaba incluso a besar el retrato de la mujer de su amigo. Como pueden comprobar son, en efecto, los dogmas del integrista católico los que determinan la práctica censora de la recién estrenada Junta Superior de Orientación Cinematográfica.

¹²⁴ Anónimo, “Una nueva productora al servicio del cine nacional”, en *Radiocinema*, num. 132, 1947. Una prueba más de la buena acogida que cierto público catalán había dispensado a Serrano y

la geografía española donde se irá estrenando a lo largo de los dos años siguientes (1947 y 1948), no será tan entusiasta como, según este cronista anónimo, lo fuera en Barcelona. En los informes que los Delegados Provinciales envían a la Dirección General de Cinematografía y Teatro se aprecia un rechazo generalizado del filme por parte del público¹²⁵, debido, según el Delegado Provincial de Granada, a que “a pesar de su dramatismo, la acción gira alrededor de un individuo torvo, animado de un odio vesánico y con unas relaciones muy complejas, lo que hace que la cinta sea poco agradable por sus situaciones reiterativas”. Razones estas, sintomáticamente, muy similares a las que el propio Unamuno arguyera en el prólogo a la segunda edición de *Abel Sánchez*, para justificar el escaso éxito que entre los lectores españoles cosechara la primera edición de su novela: “El público no gusta que se llegue con el escarpelo a hediondas simas del alma humana y se haga saltar pus”¹²⁶.

La respuesta de la crítica, tanto en revistas especializadas como en prensa, fue menos negativa que la del público de provincias, centrándose en destacar la valentía y falta de complejos que demostraba el director del filme al abordar en su primer trabajo la obra de una de “las figuras novelísticas de raza”¹²⁷, pergeñando además, “una adaptación bastante ponderada y cinematográfica”. En líneas generales, la crítica alabó las cualidades técnicas de la cinta, criticó la excesiva “honradez en la transcripción” de la novela, que restaba al filme “dinamismo cinematográfico”¹²⁸, e hizo hincapié en las escasas dotes de Serrano de Osma para la dirección de actores. De cualquier forma, pocos críticos fueron capaces de ir un poco más allá de la mera alusión a la gran talla del autor del texto original y del pormenorizado recuento de los actores, actrices y técnicos que participaron en la

su cine, son estas palabras que muchos años después pronunciaría Jordi Torras en una mesa redonda y que serían después reproducidas en *Cinematograf*: “Jo estava estudiant en la Universitat, i recordo que hi havia, digem-ne, un grup d'accio a favor del cinema que, practicament, si no cada dia, dos o tres cops a la setmana ens gastàvem les peles per anar al Fantasio a veure *Abel Sánchez*, perquè per a nosaltres era un gran descobriment d'un cinema combatiu” (Bragulat, Anna Maria, *op. cit.*, p. 137).

¹²⁵ “Todo el público salió con la misma impresión, calificándola de pesada” (Expediente de rodaje: 69-46, Informe del Delegado Provincial de Cádiz).

¹²⁶ Unamuno, Miguel de, *Abel Sánchez*, Cátedra/Letras hispánicas, Madrid, 1988, p.79.

¹²⁷ Crítica aparecida en el diario *Madrid*, 10-3-47, con motivo del estreno del filme en el cine Capitol de Madrid. Como ya se ha sugerido anteriormente, la recurrencia, a eso que en la retórica patrioter del momento llamaban, *figuras novelísticas de raza*, es una constante en el cine español de la época, aunque en ocasiones, y esta es una de ellas, la comunión ideológica del autor del texto con el ideario franquista fuera, cuando menos, dudosa.

¹²⁸ Crítica aparecida en *ABC*, 10 de marzo de 1947.

película. Sirva como excepción, la crítica anónima aparecida en un diario de Baleares, de la que rescatamos este breve fragmento: “aunque reconozcamos que no logró substraerse a la influencia de Welles y de Hitchcock, de los cuales llevó a escena algunos detalles innegables, reconocemos también que ha ido directamente a desterrar antiguos moldes y a aceptar nuevas normas para su labor”¹²⁹.

La mediocre carrera comercial del filme¹³⁰ -aguantó siete días en su estreno madrileño- no pareció desanimar a un Serrano de Osma que por aquellas fechas daba ya los últimos retoques al que habría de ser su segundo largometraje. Sin embargo, la abultada lista de incidencias desagradables que (ver *infra*) traerá consigo el accidentado estreno de esta segunda materialización del incontenible aliento radical que inspiraba la obra del realizador madrileño, lo que unido a las graves discrepancias surgidas en el seno de la productora con motivo del segundo montaje de *Embrujo*, provocará –una vez finalizado el rodaje de *La sirena negra* - el abandono de la empresa por parte de Serrano de Osma y el Jefe de Producción, Martínez Arévalo. Así pues, en apenas un año –el rodaje de *Abel Sánchez* comienza el 19 de Mayo de 1946 y el de *La sirena negra* concluye el 26 de Mayo de 1947- Serrano de Osma, bien arropado por un grupo de estrechos colaboradores¹³¹ que comparten sus mismas inquietudes estéticas, rueda tres

¹²⁹ Crítica aparecida en el diario *La Almudaina*, 23 de agosto de 1947. En la ya citado comentario de Juan Francisco de Lasa para *Cinema* (sin duda lo mejor que se escribió sobre el filme en el momento de su estreno) se insistía en esta doble influencia de Welles y Hitchcock que, en palabras del crítico de *Cinema*, era “barajada con un evidente gusto por el realismo, que se pone de manifiesto en la impresionante muerte del protagonista, y con un prurito de noble excentricidad que observamos en la fotografía del tugurio, cuando Monegro se emborracha. En ello reconocemos al artista, capaz de obtener también ese bíblico simbolismo, sin caer en lo grotesco como les habría ocurrido a muchos cineastas”.

¹³⁰ Aunque esta mediocridad esté, en cierto modo, condicionada por el establecimiento de una cuota de pantalla que obligaba a los exhibidores a programar una semana de cine español después de cinco de cine extranjero, lo que provocaba que, en la mayoría de los casos, los exhibidores se apresuraran a retirar la película española en cuestión, una vez transcurrida la semana obligatoria, en favor de una producción foránea, de antemano, más rentable.

¹³¹ La juventud (muchos no han cumplido los treinta), la escasa experiencia y el entusiasmo son algunos de los rasgos que comparten los miembros del equipo telúrico de Serrano de Osma. Un equipo compuesto, en esencia, por el citado Lazaga, que debuta como guionista y ayudante de dirección; por el decorador y antiguo colaborador de *Popular Film*, José G. de Ubieta; por un joven actor llamado Fernando Fernán-Gómez, que proviene del teatro y que apenas lleva cuatro años trabajando en el cine; por el segundo operador, y luego director de fotografía, Salvador Torres Garriga; por el también segundo operador, Aurelio Larraya; por el productor José Antonio Martínez Arévalo; por el secretario de rodaje, Francisco Illera; y, aunque de una manera más indirecta, por el prolífico compositor de bandas sonoras, Jesús García Leoz, quien poco tiempo después situará su trabajo para la dos primeras películas de Carlos Serrano entre lo más destacado

filmes para la firma BOGA que se sitúan al margen del grueso de la producción cinematográfica del momento, y que, siguiendo las sugerentes palabras de José Luis Castro de Paz, apuestan “deliberadamente por la experimentación formal y el enfrentamiento semántico con el régimen franquista”¹³².

2.2. De la prosa *unamuniana* al mito

Si volvemos momentáneamente la vista atrás, y recuperamos alguna de aquellas afirmaciones radicales que, el joven Serrano de Osma, crítico de cine, escribía en tiempos de la República, nos encontramos con las (por otro lado, casi inevitables) contradicciones provocadas por la enorme distancia que separa siempre el dicho del hecho. Así, cuando el futuro director de *Embrujo*, encuentra en la inexistencia de obras escritas directamente para la pantalla¹³³ una de las razones que explica la pobreza endémica del cinema español, no puede ni tan siquiera imaginar que diez años más tarde él mismo iniciará su carrera cinematográfica profesional adaptando una obra de Don Miguel de Unamuno. De cualquier forma, cabría recordar en su defensa que también por aquella época en un interesante artículo titulado, “Fernández Flórez y el cinema nacional”¹³⁴, va a ser capaz de atisbar en “la sencillez, la diafanidad, y la ausencia de retórica” de la prosa del escritor gallego “inestimables cualidades que el cinematógrafo sabría

de su, por varias razones, decisiva aportación al cinema español de la década de los cuarenta (Cabezas, Juan Antonio, “La música como complemento expresivo de la imagen. Jesús Lehoz realiza su vocación musical en el cine”, en *Cámara*, num. 97, 15 de enero de 1947). La prueba más evidente del alto grado de compenetración que alcanzaron los miembros de este equipo durante el rodaje de la trilogía, la encontramos en unas palabras que el propio Serrano de Osma pronuncia en esa conferencia que, como he señalado anteriormente, se convertiría en una suerte de texto fundacional de los telúricos: “El cine es equipo. Colaboración. De nada sirve el entusiasmo sin la efusión colectiva. Lograr esto, no es tan difícil. Lo mágico es contagioso. (Tengo la dicha personal de haber acoplado en Barcelona un equipo mágico. O telúrico, en nuestro lenguaje familiar)”.

¹³² Castro de Paz, José Luis (2002), *op. cit.*, p. 214.

¹³³ “Porque, en España, no se escribe para el cine. ¿Para qué?, piensan nuestros productores, si tenemos una serie inagotable de temas popularizados por el teatro y la novela. ¿Para qué?. Tomemos de ahí nuestros asuntos, nuestros argumentos. De este modo tenemos garantizado de antemano el 40 por 100 de la propaganda. Haciendo nosotros el tanto por ciento restante tenemos el éxito asegurado. El escenarista, el autor del guión, no existe en nuestro país. Y sin ellos nuestro cine no puede progresar. Mal encauzado, pobre, escaso, necesita reconocerse. Y para ello precisa tener una literatura propia, hecha para el cine por gentes de cine”.(Serrano de Osma, Carlos, “Elogio de un film español”, en *Popular Film*, num. 459, Junio, 1935).

¹³⁴ Serrano de Osma, Carlos, “Fernández Flórez y el cinema nacional”, en *Gran Film*, num. 1, Octubre, 1935.

aprovechar”. Cualidades estas, que, salvando las (indiscutibles) distancias que separan la obra de ambos autores, bien podrían servir para describir la prosa directa, esquemática y despojada de adherencias innecesarias del autor de *Niebla*. Una prosa y una manera de construir el relato que, como veremos a continuación, determinarán, en gran medida, la adscripción de *Abel Sánchez* (la película), a esa *veta creativa* del cine español que Santos Zunzunegui¹³⁵ ha identificado como el *espacio del mito*.

Basta contemplar, con cierto detenimiento, la otra adaptación célebre que el cine español ha llevado a cabo de un texto de Unamuno, *La tía Tula* (Miguel Picazo, 1963), para caer en la cuenta de que nos encontramos ante dos maneras, diametralmente opuestas, de abordar la obra de un mismo autor¹³⁶. Así pues, mientras Picazo¹³⁷ recurre a la novela de Unamuno para extraer de ella, básicamente, unos cuantos personajes y situaciones, que luego alterará notablemente al situarlos en un contexto distinto al original (y mucho más preciso) y dotarlos de una complejidad psicológica, y una riqueza de matices que no poseían en la novela, Serrano de Osma, siguiendo (casi) al pie de la letra el texto de Unamuno, confecciona un filme en el que los personajes no son sometidos al habitual desarrollo psicológico, sino que van a servir (cada uno de ellos) para encarnar un concepto abstracto predeterminado, una idea esquemática que los marcará a fuego de principio a fin, sin posibilidad de cambio. La otra gran

¹³⁵ Según Zunzunegui, y de manera muy esquemática, las cuatro vetas creativas más interesantes del cine español surgen de la impugnación del *realismo* a través de una *profunda estilización*. La primera de estas cuatro vetas, sería la *esperpéntica*, que huye del realismo por la vía de la exageración; la segunda, estaría basada en la noción de *popularismo casticista*, y se inscribe en la tradición del *género chico*; la tercera sería la del *mito*, que desborda el realismo por arriba, en lugar de por abajo como las dos anteriores; y la cuarta sería aquella en la que se mezclan armoniosamente la *vanguardia* y lo *popular* (Zunzunegui, Santos, *El extraño viaje. El celuloide atrapado por la cola, o la crítica norteamericana ante el cine español*, Episteme, Valencia, 1999, pp. 99-113).

¹³⁶ La obra de Unamuno, sobre todo la novelística –o *nivolesca*–, pero también la dramática, filosófica e incluso poética, posee unas características muy determinadas que nos permiten hablar de una obra homogénea, en la que continuamente se vuelve a los mismos temas, ideas, situaciones, y en el caso más concreto de la novela, a la *misma manera de contar*.

¹³⁷ Pueden consultarse al respecto los certeros análisis que del filme de Picazo han escrito Roman Gubern y Juan Miguel Company (Gubern, Roman, “La tía Tula”. En Pérez Perucha, Julio (ed.), *Antología Crítica del Cine Español*, Cátedra/Filmoteca Española, Madrid, 1997, pp. 561-563; Company, Juan Miguel, “La tía Tula. Un alma llena de cuerpo”. En Heredero, Carlos F. y Monterde, José Enrique, *Los “Nuevos Cines” en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta*, Festival Internacional de Cine de Gijón/IVAC/CGAI/Filmoteca de Andalucía/Filmoteca Española, Valencia, 2003, pp.407-410).

diferencia entre ambos filmes se establece en el ámbito de la contextualización. Como ya he señalado, la adaptación de Picazo está movida por una clara voluntad de hablar de un tiempo y de un espacio determinados: la España de provincias de los años sesenta. Sin embargo, Serrano de Osma –puede que obligado por la difícil situación política del momento– tomará el camino contrario y tratará, según sus propias palabras, de “dar una impresión real a las concepciones de Unamuno, fuera del tiempo y el espacio”¹³⁸. Abunda en esta idea, ese letrado, que situado al principio de la película, nos advierte del carácter *meramente aparential de la época y el ambiente* que reproducirán las imágenes que van a surgir a continuación¹³⁹.

Nos encontramos, por lo tanto, ante un filme que, al huir de todo anclaje espacio-temporal, apunta directamente a la condición de *realidad eterna*¹⁴⁰ de esa pasión que está retratando; un filme que, como los *relatos primordiales*, está habitado por arquetipos “en lugar de personajes definidos en términos dramático-psicológicos”¹⁴¹; un filme, en definitiva, que se aleja radicalmente de cualquier sujeción realista y se adentra en el *espacio del mito* al someter, como veremos a continuación, la trágica historia de Joaquín Monegro, a un proceso de saturación, barroquismo, proliferación de formas y recursos estilísticos¹⁴².

¹³⁸ Hita, Valerio, “La novela de Don Miguel de Unamuno, *Abel Sánchez*, va a ser llevada a la pantalla”, en *Radiocinema*, num. 124, 1946.

¹³⁹ Conviene recordar, que en el texto de Unamuno se habla de la envidia y de la pulsión fratricida, primordialmente, de forma genérica, aunque también es cierto que en varias ocasiones se hace referencia explícita a eso que Unamuno llama en el prólogo a la tercera edición de *Niebla*, *el más terrible tumor comunal de nuestra casta española*. En la película, las alusiones directas a la envidia como *lepra nacional española* han sido suprimidas. A este respecto, es significativa la omisión de esta parte del diálogo que Joaquín Monegro pronuncia en su lecho de muerte: *¿Por qué nací en tierra de odios? En tierra en que el precepto parece ser: “Odia a tu prójimo como a ti mismo”*.

¹⁴⁰ En el prólogo a la segunda edición de *Amor y pedagogía*, Unamuno describe sus novelas como “relatos dramáticos acezantes, de realidades íntimas, entrañadas, sin bambalinas ni realismos en que suele faltar la verdadera, la eterna realidad, la realidad de la personalidad”.

¹⁴¹ Esta es, según Santos Zunzunegui, una de las características apreciables en los filmes que se mueven en el espacio del mito, y que va a estar muy presente en algunas de las obras más interesantes de Manuel Mur Oti (Zunzunegui, Santos, “Identificación de un cineasta. Lugar de Manuel Mur Oti en el cine español”. En Castro de Paz, José Luis y Pérez Perucha, Julio (eds.), *El cine de Manuel Mur Oti*, Concello de Ourense/IV Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, Ourense, 1999, pp. 18-41).

¹⁴² Félix Fanès, considera extensible a los tres primeros filmes de Serrano de Osma, esta forma de traducir el mito por medio de “un procés de saturació, de barroquisme, de proliferació de formes i

Para poner en imágenes y sonidos la pasión inmortal de Joaquín Monegro, Serrano de Osma recurre al abundante archivo de imágenes que su memoria de crítico cinematográfico ha ido almacenando con el paso de los años, y a una serie de referencias pictóricas de diversa procedencia. De entre las primeras, se puede apreciar una clara influencia de las vanguardias del mudo¹⁴³, que iría desde el gusto por la iluminación expresionista hasta la asunción, para los pasajes más delirantes de la cinta, de todo un arsenal de recursos (ángulos aberrantes, planos congelados, distorsiones de imagen y sonido...) que ya habían sido empleados por los surrealistas franceses y la vanguardia soviética¹⁴⁴, y que para aquel entonces, mediados de los cuarenta, habían entrado en claro desuso, por lo que otorgaban al filme una extraña cualidad intemporal.

Junto a estas referencias fílmicas, de inequívoca procedencia silente, se pueden rastrear en el abigarrado discurso formal de *Abel Sánchez*, distintas influencias pictóricas, que van desde la reiterada alusión a uno de los temas fuertes de la iconografía cristiana, como es el de *La Virgen y el Niño* -con una posible cita (en la escena de la muerte de Joaquín) a las vírgenes con niño sobre fondo negro de Murillo o a *La madonna de las arpias* de Andrea Del Sarto¹⁴⁵ (en ese plano en el que Helena expulsa a Joaquín de su casa con el niño en brazos)-, hasta la recuperación de ese tenebrismo que Ribera hiciera tan popular entre los

recursos estilísticos. Hi ha una persecució del despullament i de la rarificació de formes, que s'ateny per la via de l'excés, l'abundor premeditada i abusiva; en un mot: el deliri (Fanex, Félix, "El wagnerisme a la Barcelona dels anys cinquanta. *Parsifal* de Daniel Mangrané i el seu entorn", en *Cinematogràf. Annals de la Federació Catalana de Cine-clubs*, Volum 3, curs 1985-86, 1986, p. 344).

¹⁴³ En esa declaración de intenciones que es "Concepto platónico del cine español" Serrano de Osma dice lo siguiente: "Y he aquí que hemos visto –entrevisto- a Murnau, Stroheim, los rusos, Chaplin. Esto es: al cine. Porque el cine es para nosotros eso: Murnau, Stroheim, los rusos, Chaplin. Después, todo lo que viene después, se nos antoja leve barro incierto, quebradizo".

¹⁴⁴ Poco antes de iniciar el rodaje de *Abel Sánchez*, Serrano había escrito lo siguiente a propósito de un filme de su compañero de generación, Antonio Román: "Una sola objeción fundamental nos sugiere la proyección de *Los últimos de Filipinas*. Si el *film* es de gran calidad, si todas las colaboraciones responden a la llamada directriz, ¿por qué huir de la audacia expresiva, omitiendo recursos vigorosos –grandes primeros planos, contrastes lumínicos, ángulos personales-, restando, por tanto, dialéctica a la acción? ¿Por qué ese comedimiento técnico –casi todo el *film* está resuelto en *tres cuartos*- y esa medida narrativa? Un *film* de gran estilo –este lo es- puede y debe ser resuelto en gran estilo. Sin temer a nada. Ni siquiera a los *ismos*" (Serrano de Osma, Carlos, "El cine español, vocación y servicio", en *Cine Experimental*, num. 7, marzo de 1946).

¹⁴⁵ Curiosamente, Andrea Del Sarto, al igual que Abel Sánchez en la película, utilizaba a su mujer como modelo cuando representaba a la virgen.

pintores españoles del siglo de oro, y que reaparece aquí, para inundar de sombras, la agónica existencia de Joaquín Monegro.

Quedan así identificadas, algunas de las referencias a partir de las cuales la impetuosa y desbordante personalidad de Serrano de Osma construye este denso y torturado discurso fílmico que es *Abel Sánchez*. Excesivo y desproporcionado en ocasiones, pero a menudo, de gran potencia visual. Un discurso en el que, como veremos, se puede apreciar una inteligente comprensión y posterior puesta en imágenes de algunas de las ideas más complejas de la novela de Unamuno; un discurso que, como señalaba más arriba, nace de espaldas a las férreas servidumbres del realismo y apuesta por la experimentación formal, o para decirlo con palabras del propio Serrano de Osma, “por la ruptura en mil pedazos de las leyes de la preceptiva clásica” para crear así “una fórmula nueva”¹⁴⁶ que sirve en esta ocasión, para contar una historia de siempre: el mito de Caín.

La lista de autores españoles que, de una u otra manera, han abordado el tema de Caín en su obra, es considerablemente extensa. De Fray Luis de León a Ortega y Gasset pasando por Quevedo, Antonio Machado, Ramiro de Maeztu, Salvador de Madariaga o el propio Unamuno, que volverá sobre el tema en repetidas ocasiones. Como es bien sabido, el mito de Caín gira entorno a la envidia: pasión, frecuentemente asociada al carácter español. Por ejemplo, Salvador de Madariaga, en el reparto de los vicios capitales atribuía a los españoles el de la envidia, y Antonio Machado en *La tierra de Alvargonzalez* habla de España como “un trozo de planeta –por donde pasa errante- la sombra de Caín”. Para el Unamuno de *Abel Sánchez* la envidia tiene también ese indudable carácter socio-político que le atribuyen estos autores¹⁴⁷. Pero no conviene olvidar, que por encima de esta evidente alusión al germen de la pulsión fraticida de los españoles, en esta novela –y en todas las de Unamuno, debido a las singulares estrategias que estas ponen en juego, y a las que ya he aludido con anterioridad- se encuentra una reflexión, llámese filosófica, psicológica o moral, que trasciende

¹⁴⁶ Esta cita proviene también de esa incendiaria conferencia pronunciada por Serrano de Osma en la Cúpula Coliseum de Barcelona. En ella, además de lo ya reproducido hasta ahora, se aseguraba que el cine español que estaba por llegar, debería ser un cine mágico (o telúrico) que no conociera la preceptiva y superara la gramática. Un cine que podía ser imperfecto con tal de que estuviera guiado por las tres CCC (Cerebro, Corazón, Coraje). Un cine mágico y social, que habría de llegar, si fuera preciso, a caballo de la locura. (Pérez Perucha, Julio [1983], *op. cit.*, pp. 150-159).

¹⁴⁷ Basta con leer el prólogo a la segunda edición de *Abel Sánchez* –que ya ha sido citado en estas páginas- para comprender el alcance socio-político de la obra.

cualquier marco concreto hasta alcanzar una dimensión genérica e intemporal. En otras palabras, mítica.

2.3. Camino de la abstracción

Abel Sánchez es, como reza el título completo de la película¹⁴⁸, la *historia de una pasión*. Y por eso, en la novela primero, y en la película después, lo único que encontraremos será precisamente eso: el relato de la vida de un hombre, dominada por una pasión: la envidia. En un ejercicio de máxima concreción, se suprime cualquier atisbo de trama secundaria; se recurre a unos diálogos extremadamente despojados de cualquier retórica innecesaria; se estructura el filme a base de pequeñas escenas unitarias que, como ya sucedía en la novela (construida a partir de breves y numerosos capítulos), confieren al relato fílmico un ritmo brusco y sincopado; se obvian las descripciones de escenarios (de ahí la práctica inexistencia de esas panorámicas que habitualmente sirven para presentar paisajes y decorados); y se procede al esquemático tallado de unos personajes monolíticos y sin fisuras que, en última instancia, serán reconocidos por una única cualidad. Porque, como ya se ha mencionado en estas páginas, los personajes de *Abel Sánchez* son arquetipos que encarnan, cada uno de ellos, un concepto abstracto, una idea básica e inmutable. De tal forma que, Joaquín Monegro, protagonista del filme (a pesar del título), sólo tiene sentido dentro del relato como personificación de la envidia. Absolutamente todos y cada uno de sus actos (tal vez quepa hablar de una posible redención en el lecho de muerte) están movidos por el carburante que le proporciona su odio a Abel (Roberto Rey). Y por eso, cuando Abel muera, morirá también Joaquín. Porque el envidioso necesita del envidiado para existir, aunque también es cierto (y volveremos sobre esto más adelante) que la necesidad es recíproca.

Otro aspecto significativo con respecto a la caracterización de Joaquín en la película, viene dado por la reiterada aparición del mismo confeccionando pajaritas. La afición a la papiroflexia del personaje (que lógicamente no estaba en el libro) funciona como una clara alusión al autor de la novela. Así pues, identificando a Joaquín con Unamuno, Serrano de Osma insiste, por un lado, en esa teoría, defendida por casi todos los estudiosos de la obra del pensador vasco,

¹⁴⁸ Resulta curioso constatar como Serrano de Osma sustituye el título original de la novela, *Abel Sánchez: Una historia de pasión*, por otro, muy similar, que el propio Unamuno recomienda en el prólogo a la segunda edición: *Abel Sánchez: Historia de una pasión*.

de que Joaquín Monegro es, en muchos sentidos, el trasunto literario de Unamuno¹⁴⁹, y por otro, demuestra, un amplio conocimiento de la complejidad de una novela en la que la envidia de Joaquín es presentada como una pasión “trágica” superior a las demás pequeñas envidias. Hasta el punto de que Unamuno, en el prólogo a la segunda edición de la novela, considerará a su Joaquín, “moralmente, superior a todos los Abeles”¹⁵⁰. Y tal vez por eso, el Abel que nos presenta Serrano de Osma es un personaje ligeramente menos atractivo que el de Unamuno, como ponen de manifiesto la mediocre calidad de sus pinturas, su esporádica tendencia al sarcasmo y su activa rivalidad con Joaquín en pos del afecto de su nieto.

Si Joaquín, como decíamos, encarna a la envidia, Abel hace lo propio con la frivolidad. Pero lo hace de una manera no tan contundente como Joaquín. Porque Abel es, sin lugar a dudas, el personaje más difuso del filme. Se nos presenta como un artista de éxito que lleva una vida disipada (no lo vemos, pero en la película se hace referencia a su conducta adúltera), tiene buenas intenciones y es simpático, pero demuestra un escaso apego por los valores de la familia. Antonia (Mercedes Mariño), la mujer de Joaquín, simboliza en cambio todo lo contrario. Ella es la esposa-madre¹⁵¹: defensora a ultranza de la institución familiar. Y por último, Helena, encarnación rotunda de la belleza.

La presentación de Helena¹⁵² constituye, sin lugar a dudas, uno de los momentos más logrados del filme y merece por ello una especial atención. En el final de la escena inmediatamente anterior, Abel expone a Joaquín su intención de

¹⁴⁹ En la novela Joaquín Monegro escribe una confesión donde plasma su yo más íntimo. En dicha confesión aparecen algunas de las ideas básicas del pensamiento de Unamuno, que se pueden rastrear a lo largo de toda su creación literaria. Por otra parte, Carlos Clavería encuentra en la figura del hermano de Unamuno una, más que posible, fuente de inspiración para el personaje de Joaquín (Clavería, Carlos, “Sobre el tema de Caín en la obra de Unamuno”. En Sánchez Barbudo, A. (ed.), *Miguel de Unamuno*, Taurus, Madrid 1980, pp. 227-249).

¹⁵⁰ Unamuno, Miguel de, *op. cit.*, p. 82.

¹⁵¹ Figura recurrente en la obra de Unamuno, y según parece, de procedencia también, autobiográfica. El personaje estaría inspirado en la mujer de Unamuno, a la que este solía referirse con el sobrenombre de “Costumbre”. En la novela, Joaquín, habla de Antonia en términos similares.

¹⁵² Según Carlos A. Longhurst, editor de Abel Sánchez para Cátedra, “*Helena con H evoca a la semidiosa griega que provocó la guerra de Troya entre dos pueblos y el combate entre dos hombres, su esposo Menelao y su raptor Paris*”. Esta y otras referencias a la cultura clásica y a la tragedia griega en particular, ponen de manifiesto la gran influencia que esta tuvo en la obra de Unamuno y en su forma de construir los relatos (Unamuno, Miguel de, *op. cit.*, p. 88).

utilizar a Helena, la prima de Joaquín, como modelo para un cuadro. Joaquín, que está enamorado de su prima, acepta no muy convencido. Lo siguiente que vemos es un plano de la mano de Abel dibujando el rostro de Helena sobre un lienzo. En el preciso instante en que Abel da forma a la boca del retrato escuchamos una voz (todavía sobre el plano del cuadro) que dice: “*Oiga Abel, ¿puedo hablar?*”. Lógicamente quien habla es Helena, como descubriremos a continuación mediante un plano de Abel dibujando sobre el lienzo con Helena al fondo (ocupando la parte central del encuadre). Así pues, al hacer coincidir en el mismo plano el momento en que Abel pinta la boca de Helena con la voz de esta, Serrano de Osma identifica, de manera contundente y precisa, a Helena con su representación, con su imagen. Porque en resumidas cuentas Helena no es otra cosa que apariencia. Esta idea va a ser reforzada por el plano siguiente, en el que vemos a Abel en la parte izquierda respondiendo a la pregunta de la modelo que aparece (es la primera vez que la vemos) compartiendo el resto del encuadre con su representación: “*Sí, puede usted hablar y moverse; para mí es mejor porque así vive la fisonomía... Esto no es fotografía. y además...*”, un corte brusco nos sitúa ante un plano frontal de Helena (deslumbrante) sentada en un sillón, sobre el que escuchamos el final de la respuesta de Abel: “*... no la quiero hecha estatua*”.

El resto de la escena (hasta ahora he dado cuenta, únicamente, de los tres planos iniciales) sirve para plantear el conflicto amoroso que a la postre será, sino el origen, sí al menos el detonante de la tragedia. Para ello se recurre a una eficaz planificación que encuentra toda su fuerza expresiva en una inteligente gestión del fuera de campo (cuando Helena, desde el sillón, interpele a su “*primito*”, este se encontrará ya, significativamente, fuera de campo) y en la disposición de las figuras dentro del encuadre (un gran plano general del estudio con Helena en la esquina izquierda, Abel en el medio, y Joaquín en la derecha, dándoles la espalda, expresa visualmente la enorme distancia que ya desde los primeros compases del filme separa a los dos primos).

Partiendo de la oposición original, proveniente del mito, entre Caín y Abel, el filme desarrolla una larga serie de pares opuestos o dicotomías en el ámbito temático, que van a encontrar su lógica prolongación en distintas soluciones de puesta en escena. La serie de oposiciones estará formada, básicamente, por los siguientes pares: Joaquín/Abel; ciencia/arte; odio/amor; muerte/vida¹⁵³. Para

¹⁵³ Esta serie podría encontrar su prolongación metafórica, es decir, extraña a la letra del texto, en los siguientes pares: pueblo/ciudad; conservadores/liberales; religión/agnosticismo... hasta llegar así, a la formulación última de la serie: el perpetuo enfrentamiento de *las dos españas* y su materialización definitiva, en forma de cruenta Guerra Civil. Sin embargo, creo –como ya ha

formular visualmente este enfrentamiento de conceptos o ideas, el filme recurre a una solución formal poco novedosa, como es la oposición entre luces y sombras, pero de la que se va a hacer un empleo sistemático y rentable.

Joaquín Monegro, como su propio apellido sugiere, es un hombre estrechamente vinculado a las sombras. Su oscura pasión le ha entenebrecido el alma, y por contagio, todo lo que le rodea. Por eso su hija enseguida se percatará de que en su casa se vive *como en tinieblas espirituales*. Y si la casa es oscura, el despacho de Joaquín parece haber sido definitivamente engullido por las sombras. Unas sombras que, en varias ocasiones a lo largo de la película, van a ser comparadas con la límpida luminosidad que irradia el estudio de Abel. Porque si Joaquín está sumido en las sombras, Abel aparecerá continuamente asociado a la luz. En la escena de la muerte de Abel –que como no podía ser de otra forma, acontecerá en el lóbrego despacho de Joaquín– hay un momento en el que los dos protagonistas comparten el plano, pero significativamente, una línea diagonal cruza la pantalla y delimita dos espacios: uno iluminado, abajo a la izquierda, donde se encuentra Abel, y el otro, dominado por la implacable oscuridad del despacho, reservado al fraticida.

Apunta en la misma dirección el inteligente empleo que el filme hará de la figura de Antonia, la esposa-madre (llama, significativamente, a Joaquín, *hijo mío*) como portadora de luz. Por dos veces, Antonia entrará en el despacho de Joaquín rescatándole (literalmente) de las tinieblas. En la primera de ellas, Joaquín está sentado en la penumbra de su escritorio padeciendo los rigores de una nueva crisis de envidia, provocada esta vez por la noticia de que Abel va a tener un hijo. En ese momento, entra Antonia en la habitación, enciende una lámpara y cobija bajo un paraguas de luz a su torturado esposo-hijo. En la segunda, sucede algo similar: Joaquín acaba de salir de una de sus habituales ensoñaciones – esta vez se trataba del delirante encuentro, sugerido por la pluma de Lord Byron, entre Caín y Luzbel¹⁵⁴– cuando iluminada por una mística luz lateral, Antonia cruza el pasillo,

quedado dicho en estas páginas– que por encima de esta alusión implícita al carácter español de la tragedia –que señalan autores como Emmanuel Larraz, cuando escribe “qu’[^]a travers l’histoire des deux frères rivaux Carlos Serrano de Osma parlait indirectement de la tragédie de la Guerre civile”(Larraz, E.: *Le cinema espagnol des origines à nos jours*, Editions du Cerf, París, 1986, p.110)– gravita una reflexión sobre la condición humana ajena a cualquier localismo.

¹⁵⁴ Pesadilla cósmica en la que Luzbel, interpretado por el propio Serrano de Osma (¿acaso un demonio todopoderoso, un malévolos demiurgo capaz de *imperial* a su antojo *en la inmortalidad* y *en la gran naturaleza* del mundo diegético?) discute sobre la vida eterna con un pensativo Caín, mientras la sombra del primero, reflejada en el firmamento de cartón piedra, se erige en huella indeleble de las miserias del rodaje, y por qué no, de la España franquista.

entra el despacho, enciende de nuevo una lámpara y muestra, sin mediar palabra, una chaquetita de bebé, sinécdoque inequívoca de su inminente maternidad.

Al hablar de las posibles referencias plásticas del filme mencionaba Ribera, cuyo gusto por el claroscuro parecía haber inspirado algunas de las imágenes más dramáticas del filme (la escena de la muerte de Joaquín contiene varios planos de figuras iluminadas que se recortan sobre un fondo ominosamente negro). También hablábamos del expresionismo alemán, cuya tendencia a iluminar recurriendo a sombras irreales y amenazadoras era recuperada por Serrano de Osma en escenas como aquella en la que Joaquín, con un crucifijo al fondo (visto a través del espejo), se ata la pajarita del frac que lucirá en el homenaje de Abel, y después de ser encomendado a Dios por su esposa, se dirige hacia un pasillo rasgado por inquietantes sombras que presagian fatales acontecimientos. Pero, sin embargo, no habíamos mencionado una tercera influencia que está detrás, no sólo de *Abel Sánchez* sino también de las otras películas que Serrano de Osma consigue rodar durante los años cuarenta: Orson Welles¹⁵⁵. El propio director reconoce en uno de sus artículos¹⁵⁶ la “eficacia dramática” de la manera de iluminar de Welles, con esos “personajes que entran de la sombra, a un baño de luz, o viceversa”, y que en cierto modo, como ya hemos indicado, se ensayan en *Abel Sánchez*, donde también se retoma la peculiar forma que tenía Welles de iluminar los rostros de los actores, partiéndolos en dos por medio de una potente sombra.

Para traducir visualmente otro de los *pares opuestos*, a los que hacíamos referencia más arriba, Serrano de Osma recurre a la repetición de la escena inicial, con leves pero significativas variaciones, en la segunda parte del filme. Dicha escena inicial, arranca con un plano, ligeramente inclinado, de un reloj que marca las 11:25. Por medio de un encadenado pasamos a un plano en el que figuran, Antonia, sentada con su nieto en brazos, y Helena, de espaldas (a la FAMILIA),

¹⁵⁵ Es preciso señalar aquí, que la irrupción de Welles en el panorama cinematográfico español de la posguerra se produce con la exhibición, a finales de 1944, de su segundo filme (*El cuarto mandamiento* [*The magnificent Ambersons*, Orson Welles, 1942]) ya que su ópera prima tendría que esperar todavía unos cuantos años para poder ser exhibida en España. El discurso de la crítica española de la época en torno a la obra de Welles puede resumirse echando simplemente mano del título de un artículo firmado por el influyente Carlos Fernández Cuenca y publicado con motivo del estreno de la citada película: “Orson Welles: el sarampión de la técnica” (en *Juventud*, num. 66, 17 de enero de 1945). Como veremos más adelante, las primeras películas de Serrano de Osma serán también sistemáticamente censuras por la crítica recurriendo a idéntico argumento: a saber, que la mejor técnica es la que no se ve.

¹⁵⁶ Serrano de Osma, Carlos, “Concepto Platónico del Cine Español”. En Pérez Perucha, Julio (1983), *op. cit.*, p. 157.

mirando por la ventana. Una rápida panorámica de derecha a izquierda revela la presencia de un inquieto Abelín (el hijo de Abel) que pasea nervioso por el salón. La panorámica continúa hacia la izquierda siguiendo los pasos de Abelín, hasta descubrir a los pies de una gran escalera, a Joaquinita (la hija de Joaquín). En ese preciso instante vemos como del primero de los pisos a los que da acceso la escalera surge un ministro de la iglesia que niega con la cabeza, advirtiéndole así a la familia de la inminente *muerte* de Joaquín¹⁵⁷. Un contraplano de la familia, subiendo las escaleras, desde el punto de vista del cura, cierra la escena. El mismo plano inclinado del reloj¹⁵⁸, la misma panorámica de derecha a izquierda, la misma disposición de las figuras en el espacio, aunque los personajes sean distintos, y el mismo contraplano desde lo alto de la escalera, se repiten en la escena del *nacimiento* del nieto. El único cambio, aunque extraordinariamente significativo, es de orden espacial: cuando aparezca Antonia con su nieto en brazos, no saldrá por la puerta del primer piso, como antes hiciera el cura, sino que esta vez surgirá de la última puerta, del segundo piso, de la parte más alta de la escalera.

Y por último, la inserción al final de una larga serie de dibujos de un plano con la radiografía del corazón de Abel, sirve también para exponer visualmente otra de las dicotomías fundamentales que atraviesan el filme: ciencia/arte.

Acabamos de ver, de qué forma traduce la película la oposición de conceptos y cualidades que definen a los dos protagonistas y que, en última instancia, desencadenan la tragedia. Sin embargo, una lectura más atenta del texto fílmico revela algo que ya escondía la novela, y que Serrano de Osma ha sabido insertar de manera sutil e inteligente en el devenir de su discurso. Me estoy refiriendo a esa reciprocidad, a esa complementariedad, a esa dependencia absoluta que se establece entre los dos personajes hasta convertirlos finalmente en las dos caras de una misma moneda. Porque Caín necesita de Abel tanto como al revés. Y por eso en un momento determinado Joaquín afirmará que de no haber matado Caín a Abel hubiera sido este el que hubiera acabado matando a su

¹⁵⁷ La muerte de Joaquín, en la novela, se reserva para el último capítulo. En la película, por el contrario, será lo primero que veamos, convirtiendo el resto del filme en un dilatado flash back. Creo que Lazaga y Serrano de Osma modifican el orden del relato para dosificar los momentos fuertes. Si hubieran respetado el orden de la novela se hubieran encontrado con dos muertes seguidas (las de los dos protagonistas) en la parte final de la película.

¹⁵⁸ Que sigue marcando la misma hora que marcaba en la escena de la muerte de Joaquín. Y es que los relojes en *Abel Sánchez* (y, como veremos, también en *Embrujo* y *La sirena negra*) parecen haberse detenido en esas eternas once y veinticinco de la noche.

hermano. Porque en resumidas cuentas, de la misma manera que todos llevamos dentro un Abel, en esencia, un ser socializado, también albergamos en nuestro interior a un Caín, un ser dominado por instintos primarios.

Serrano de Osma recupera algunas de las alusiones a la complementariedad de los dos amigos, que ya estaban presentes en la novela –en un momento determinado, Joaquín llama a Abel, pintor científico, y Abel a Joaquín, médico artista; uno de los invitados al homenaje asegura que el cuadro de Abel no sería nada sin el discurso de Joaquín- y añade otras, como la de ese plano imposible del rostro bifásico de Joaquín: mitad sonrisa, mitad desdén; o ese primerísimo primer plano de los ojos de Joaquín¹⁵⁹, con las voces de ambos superponiéndose en la banda de sonido; o esos dos planos subjetivos de los protagonistas mirando al Caín del cuadro, y por lo tanto, identificándose con él. Pero sin lugar a dudas, el momento privilegiado a este respecto, tiene lugar en esa escena en la que los dos amigos discuten sentados uno frente a otro (Joaquín ocupa la parte izquierda del encuadre y Abel la derecha) el mito de Caín: Joaquín le cuenta a Abel una broma que se gasta a los niños cuando aprenden de memoria la Historia Sagrada y que les hace confundir a Caín con Abel; cuando termina, se levanta de la silla y va a sentarse en otra que está colocada a la derecha de Abel, de tal forma que, cuando la cámara los reencuadre, será ahora Abel quien ocupe la parte izquierda del plano y Joaquín la derecha. Este sutil cambio de posiciones dentro del encuadre ilustra visualmente esa idea fuerte que atraviesa todo el texto y lo colma de sentido: la indisoluble fusión de los dos amigos, esto es, su complementariedad.

Abel Sánchez (Historia de una pasión) es, como he intentado demostrar, una delirante, compleja, irregular y sugerente revisión del mito de Caín, perpetrada desde las tinieblas del primer franquismo por uno de los cineastas formalmente más radicales de la historia del cine español. Partiendo de “la más amarga y perturbadora de las novelas de Unamuno”¹⁶⁰, Serrano de Osma construye un denso y saturado discurso formal que sumerge al mito en una maraña de contrastes lumínicos, referencias plásticas, distorsiones de imagen, dilatados travellings y ángulos aberrantes, que terminan por impregnar todo el relato de esa agobiante e irrespirable atmósfera telúrica que el autor de *La sombra iluminada* no cesó de promulgar hasta el final de la década. Una atmósfera agobiante,

¹⁵⁹ Primerísimo primer plano en el que “la mirada oblicua y el gesto adusto” de Manuel Luna alcanzan cotas insuperables de expresividad (Utrera, Rafael, “Manuel Luna” en Borau, José Luis (dir.), *Diccionario del cine español*, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España/Alianza Editorial, Madrid, 1988, pp. 527, 528).

¹⁶⁰ Unamuno, Miguel de, *op cit.*, p.11.

claustrofóbica y oscura que durante la segunda mitad de la década de los cuarenta se extiende como una epidemia por entre los fotogramas de algunas de las obras más interesantes del momento -*La sirena negra* (1947); *Angustia* (José Antonio Nieves Conde, 1947); *Nada*, (Edgar Neville, 1947); *Vida en sombras* (Lorenzo Llobet Gracia, 1948) etc.-, dando pie a una singular corriente sombría, reflejo inmediato de las penurias de su tiempo.

2.4. Las raíces del *Embrujo*

El 12 de Agosto de 1946 BOGA solicita un permiso de rodaje para realizar una película titulada *Embrujo*. La rapidez con que la empresa pasa de un proyecto a otro (la primera copia montada de *Abel Sánchez* no estuvo disponible hasta el día 22 de ese mismo mes de agosto) viene motivada por el sistema de producción continuada que esta pretende consolidar, apoyándose para ello, como ya ha quedado dicho, en un equipo humano reducido pero permanente; porque, como aseguraba por aquellas fechas el consejero delegado de la empresa¹⁶¹, “un equipo bien compenetrado ha de rendir, necesariamente, dentro de una producción continuada, mucho más que un conjunto de elementos técnicos a los que hay que comenzar por acoplar”. De todos modos, esta encomiable tentativa de crear una productora siguiendo (al menos programáticamente) “las prácticas de realizadores como René Clair y Jacques Feyder”-prácticas, por otro lado, muy similares a las que por aquel entonces funcionaban con tanto éxito al otro lado del Atlántico-pronto daría muestras de su escasa consistencia, y, con el exiguo saldo de cinco largometrajes, BOGA pasaría a engrosar la extensa lista de productoras efímeras que pueblan la historia de la industria cinematográfica española.

El gran entusiasmo que Serrano de Osma demuestra en todo momento por ese proyecto folklórico-andalucista basado en un guión que él mismo ha confeccionado, en compañía de Lazaga, durante el rodaje de *Abel Sánchez*, parece convencer al resto de los socios de la empresa de la necesidad de aplazar el rodaje de *La sirena negra* (que en un principio iba a ser la segunda producción de BOGA) y sumergirse de lleno en la que a la postre será, la aventura cinematográfica más arriesgada de la década: certera, poética y magistralmente definida por su creador como “la parte de alma que vibra y late en un tercio de martinete por Andalucía la baja; una película sin la Andalucía al uso y al abuso, y

¹⁶¹ Declaraciones efectuadas por Francisco Gómez en, Anónimo, “De Abel Sánchez a La Sirena Negra, pasando por Embrujo”, en *Radiocinema*, num. 133, 1947.

sin manzanilla. La entraña del pueblo no tiene que ser localista ni tener por fondo la Torre del Oro. *Embrujo* quiere ser una película de raza, en su más íntima acepción de raíz; llevar a la imagen lo que queda detrás de las palabras de una canción del pueblo; y eso sólo se puede llevar con ambición y con entusiasmo, y de espaldas a todo lo que signifique concesión; esa palabra no la conocemos ninguno de nosotros”¹⁶².

El 25 de Septiembre de 1946 comienza, en los estudios Orphea¹⁶³ de la ciudad condal, el rodaje de *Embrujo*, que se extenderá a lo largo de los noventa y cuatro días siguientes, sobrepasando así, considerablemente, los plazos previstos en el expediente de rodaje (213-46), y convirtiéndose, de este modo, en el rodaje más largo y costoso de la trilogía. De todos modos, el presupuesto definitivo del filme (1.717.840 pesetas) nos sitúa de nuevo ante una producción modesta en la que el elevado caché de sus pareja protagonista y la complejidad del rodaje (más tiempo, más figuración, más vestuario¹⁶⁴) explican fácilmente, este, a fin de cuentas, no demasiado significativo, incremento presupuestario.

El paso de la película por la censura se salda con una aprobación sin cortes y la concesión de una pobre Segunda Categoría que da derecho a dos permisos de doblaje¹⁶⁵, y que no hace sino confirmar el escaso interés y los numerosos reparos que estos mismos organismos censores habían puesto al guión de la película antes de que esta se llevara a cabo. La insistente alusión, tanto en los informes de los censores (los del guión y los de la película acabada) como en los de los delegados provinciales, a lo poco recomendable del “ambiente de tabernuchas y borracheras” que impregna todo el filme, tiene como consecuencia que *Embrujo* sea autorizada únicamente para mayores de dieciséis años, pero sobre todo, sirve para poner de manifiesto la estrechez de miras y la raquílica mentalidad de unos censores que cuando no podían reprobar la presencia en las imágenes de alguna conducta política o sexual que pudieran tildar de sospechosa, tenían que conformarse con criticar la presencia de escenas poco iluminadas cargadas de humo y alcohol.

¹⁶² Declaraciones efectuadas por Serrano de Osma a los micrófonos de *Radio España de Barcelona* el 12 de Octubre de 1946.

¹⁶³ Las muy singulares características del rodaje van a propiciar que en los estudios Orphea se emplee por vez primera una grúa. Lo curioso del caso es que el propietario de dicho artilugio va a poner como condición para el alquiler de la misma que su hija tenga un papelito en la película. Sin comentarios.

¹⁶⁴ En la escaleta del rodaje se contabilizan hasta 28 trajes distintos para la protagonista femenina.

¹⁶⁵ Que se emplearían en el doblaje de *Murieron con las botas puestas* (*The died with their boots on*, Raoul Walsh, 1941) y *Doble vida* (*A double life*, George Cukor, 1948)

Un mes después de su paso por la Junta Superior de Orientación Cinematográfica donde, como acabamos de ver, ha obtenido los permisos correspondientes, la película se exhibe al público, por vez primera, en el Teatro López de Ayala de Badajoz el 25 de Mayo de 1947. La dureza con que la crítica, el público y las instituciones¹⁶⁶ pacenses reciben la segunda producción de BOGA, se va a repetir en el resto de localidades en las que *Embrujo* se irá estrenando (Zamora, Huelva, Valencia, Cádiz) hasta la fecha de su estreno barcelonés (1-9-47), que tendrá lugar en el mismo local donde unos meses atrás se había estrenado *Abel Sánchez*: el cine Fantasio. La acogida de la crítica barcelonesa será más favorable que la de las anteriores (sin por ello pasar de tibia), pero, sin embargo, esto no impedirá que el estreno madrileño vaya siendo retrasado (supongo que por el miedo de los productores a un fracaso que, por aquel entonces, parece irremediable) hasta el punto de que entre la fecha del estreno de Badajoz y el de Madrid habrá transcurrido casi un año.

Después de una gran campaña publicitaria -que durante los días anteriores ha inundado con anuncios de la película las páginas de los diarios más importantes de la capital- *Embrujo* se estrena finalmente, el 29 de Abril de 1948 en el cine Imperial. A pesar de que las críticas negativas son las más abundantes, el público responde bastante bien, y esto va a provocar que después de los siete días de rigor con los que toda película española que no rompiera las taquillas en su primera semana de exhibición tenía que conformarse, la película sea reestrenada en el cine Quevedo, permaneciendo en cartel del 10 al 16 de mayo.

Como ya sucediera con *Abel Sánchez*, los argumentos que emplean los distintos críticos para menospreciar la segunda película de Serrano de Osma se repiten, con sospechosa asiduidad, de unos textos a otros. Así, en la mayoría de las críticas, se comienza aludiendo a la endeblez de la excusa argumental, para mencionar, a continuación, un error en la ambientación que resta verosimilitud al salto atrás en el tiempo sobre el que se construye la historia, y terminar, con una casi obligada reflexión en torno a ese “surrealismo trasnochado” que, según ellos, inexplicablemente, se empeñan en recuperar las alambicadas imágenes de Serrano de Osma.

¹⁶⁶ Para el Delegado Provincial de Badajoz la película “es un engendro monstruoso que hace volver al cine español a los tiempos más remotos y primitivos del comienzo de este arte. Es un engendro monstruoso, que no tiene ni pies ni cabeza. En resumen, es un borrón que ha caído sobre el arte cinematográfico español”. Expediente de rodaje: 213-46.

El mismo día del estreno de la película, Serrano de Osma envía a los diarios y revistas cinematográficas más importantes de la capital una carta en la que desautoriza la versión de *Embrujo* que se está exhibiendo en los cines de Madrid. La carta en cuestión dice así:

“Querido amigo: Esta tarde se ha estrenado en el *Imperial* la película *Embrujo*. Se trata de una copia, distinta de la original, montada y arreglada por la productora sin mi consentimiento y en contra de mi voluntad. La copia original no se ha presentado. La copia ofrecida al público está realizada con la inclusión de escenas y secuencias descartadas precisamente por mí, y de ella se han excluido planos necesarios a la inteligencia estética de la película. Este es el motivo por el cual desautorizo, como coautor y director, la proyección de la actual versión de *Embrujo*. Te ruego comuniques a tus lectores lo que antecede en la forma que creas más conveniente y oportuno. Agradeciéndote de antemano tu seguro interés en este asunto, te saluda afectuosamente tu buen amigo, Carlos Serrano de Osma”¹⁶⁷

Por estas fechas, Serrano de Osma ya se encuentra totalmente desvinculado de BOGA –es más, acaba de finalizar el rodaje de su cuarto largometraje, *La sombra iluminada*, para una productora distinta: Taurus Films- por lo que cabe suponer, que el director madrileño conoce el estado en el que la película ha venido siendo estrenada en las distintas ciudades españolas que han precedido a la capital. En otras palabras, el montaje con el que se estrena *Embrujo* en Badajoz, el 25 de Mayo del 47, es el mismo con que se estrena en Madrid, el 29 de Abril del año siguiente, lo que explica que Serrano de Osma abandone –no sabemos si por decisión propia o por imposición de sus socios- BOGA, nada mas finalizar el rodaje de *La sirena negra* (Mayo del 47), renunciando así a los nuevos proyectos que la firma catalana tenía reservados para él¹⁶⁸.

Con todo, una vez examinados detenidamente el guión y la escaleta de rodaje del filme, si bien, por razones lógicas, no he podido dilucidar cuáles eran aquellas secuencias que, rodadas, y después descartadas por el director, fueron incluidas, en última instancia, por los productores, sí hemos podido comprobar al menos, que esos “planos necesarios a la inteligencia estética del film”, que según afirma Serrano de Osma en su misiva, fueron eliminados sin su consentimiento en

¹⁶⁷ La carta fue reproducida, o simplemente citada, en los primeros días del mes de junio de 1948, en buena parte de los diarios y revistas especializadas de la capital: *Informaciones*, *Ya*, *Arriba*, *El Alcazar*, *Dígame*, *Primer Plano*, *Radiocinema*, *Cámara*, etc.

¹⁶⁸ Los proyectos en cuestión, basculaban, según la fecha de las declaraciones de los interesados, entre una nueva adaptación de Unamuno -en este caso, *La tía Tula*- y una biografía de Vicente Escudero.

el montaje definitivo del mismo, no son lo suficientemente numerosos ni relevantes como para justificar –y aquí mi opinión, aunque basada en datos fehacientes, como demostraré a continuación, no deja de ser eso, una opinión- la mencionada desautorización. Así pues, antes de seguir adelante, creo poder afirmar que la copia de *Embrujo* de la que disponemos en la actualidad es, en gran medida, el filme que Serrano de Osma co-escribió y dirigió, y no una obra gravemente desfigurada por culpa de esa irresponsable y oportunista manipulación que denuncia la citada carta.

En primer lugar, es preciso señalar, que los guiones a partir de los cuales trabaja Serrano de Osma son siempre libretos sumamente elaborados, con prolijas y minuciosas descripciones de orden técnico, complementadas con numerosas indicaciones musicales, y que además, van a ser trasladados a la pantalla, al menos en el caso de los tres filmes que aquí nos ocupan (rodados además, con excepción de la parte final de *La sirena negra*, íntegramente en estudio), con una inusitada fidelidad. Dicho esto, resulta difícil, y poco probable, imaginar a Serrano de Osma improvisando durante el rodaje de *Embrujo* -más allá de los contados planos propiciados por esa serie de circunstancias imprevisibles que se dan siempre en los rodajes- una cantidad significativa de planos y secuencias que no estuvieran en el guión. Descartada por lo tanto la hipótesis de que los planos suprimidos por los productores fueran planos improvisados por el director durante el rodaje, y que, por lo tanto, no figuraran ni en el guión ni en la escaleta, sólo nos resta comprobar, cuáles de los planos que enumera y describe el guión aparecen en el filme terminado y de qué manera.

Los resultados de esta pesquisa hablan con rotundidad: de las previstas en el guión solamente ha sido suprimida una secuencia. Se trata de la número 5 y consta de cinco planos encadenados (los pies de Lola zapateando; las manos del guitarrista; las manos alzadas de Lola; el rostro de Manolo cantando; y el vestido de Lola girando hasta tapar el objetivo del tomavistas) que sintetiza -recurriendo a una de las soluciones, como veremos, más insistentemente frecuentadas por la película: las series de planos encadenados- algunas de las primeras actuaciones de Lola y Manolo cuando todavía no formaban pareja. Hay otras secuencias, como la 17, a las que les falta algún plano, en este caso, muy poco relevante; y nos encontramos también, con que en dos ocasiones (sec. 34-39 y 45-50¹⁶⁹) se altera el

¹⁶⁹ La secuencia número 49 recoge una de las actuaciones en solitario de Lola (curiosamente, la única en la que además de bailar canta) durante su periplo extranjero. De la puesta en imágenes de esta actuación nos ha llamado la atención el hecho de que la cámara de Serrano de Osma no filme en ningún momento (se conforma con recoger la sombra que este proyecta sobre la blanca pared

orden previsto para una serie de *microsecuencias* (secuencias de uno o dos planos), lo que unido a la brusca supresión de alguna de sus imágenes, dificulta, en cierto modo, la correcta comprensión de lo narrado. Tal vez quepa encontrar en estas dos últimas, en mi opinión, poco trascendentes manipulaciones del orden de los planos, el origen de la protesta de Serrano de Osma. De ser así, y al no disponer, por el momento, de más datos relevantes, que, de aparecer en un futuro, bien podrían obligarme a rectificar, insisto en calificar de desmedida la respuesta del director desautorizando un obra que, en esencia, responde a los objetivos iniciales de sus responsables.

2.5. El caso Lola Flores

El ambiente enrarecido que se ha creado en torno a la película, prácticamente, desde su estreno (malas críticas, remontaje de los productores, abandono de la empresa por parte de Serrano de Osma, retraso de la fecha del estreno madrileño, incomprensión del público) se verá agravado, en Enero de 1950, cuando Lola Flores, en unas explosivas declaraciones a la revista cinematográfica *Cámara*¹⁷⁰, arremeta contra *Embrujo* y su máximo responsable, Carlos Serrano de Osma. De *Embrujo* dirá que era “un *camelo*, una película sin pies ni cabeza” en la que “para arreglarlo del todo, no se les ocurrió más que doblarnos la voz a Manolo y a mí porque decían que era poco fotogénica. Y allí me tenía usted, diciendo aquello anacrónico de *no tengasss penasss Manuel...*”. De Serrano de Osma dirá que suya fue la culpa de que aquello no funcionara porque “estaba *caruchino*”, que, según parece, quiere decir que estaba loco.

La entrevista -en la que también vertía litros de vitriolo sobre las grandes *bailaoras* españolas del momento- pronto será reproducida en otros medios, con el consiguiente aumento de las dimensiones del *affaire*, lo que obligará a Serrano de Osma a contestar públicamente a las declaraciones de la protagonista de *Embrujo*.

del escenario) ese figurín *daliniano*, vestido con traje de luces, y diseñado expresamente para la película por Ubieta, junto al que posa ufana Lola en una de las fotos de rodaje que mayor difusión tuvo durante el estreno de la película. ¿Cabría pues encontrar, en la sombra proyectada del figurín, y su consiguiente ausencia fílmica, el revelador indicio de otro lacerante *tijeretazo*?

¹⁷⁰ Beltrán, Fernando, “El caso Lola Flores”, en *Cámara*, num. 169, 15 de Enero de 1950. Ya al poco de terminar el rodaje de *Embrujo* la propia *bailaora* había mostrado cierto desagrado con el resultado al afirmar que “eso del surrealismo ni nos gusta [a ella y a Manolo Caracol], ni nos va” (en una entrevista concedida por la pareja flamenca a Concha Gracián [en *Cinema*, num. 42, 1 de febrero de 1948]).

Dicha contestación se producirá por medio de una entrevista en la que Serrano de Osma, más que responder a los insultos de Lola, reflexionará con modestia, sinceridad y lucidez (algo poco habitual entre los directores españoles de la época), sobre los defectos y cualidades de su *Embrujo*. Debido al, en mi opinión, indudable interés de unas respuestas que nos permiten conocer de primera mano la idea del cine que defiende Serrano de Osma por aquel entonces, he considerado oportuno transcribir, íntegramente, dicha entrevista¹⁷¹:

“Serrano de Osma nos recibe en su casa. Cuando le decimos nuestros propósitos sonrío:

-No me han molestado nada las declaraciones de Lola. Al contrario, me han divertido mucho

-¿Ni eso de que estaba usted “caruchino”; es decir, loco?

-Lola dice eso ahora. Entonces nos estrechábamos las manos conmovidos después de rodar determinadas escenas o al salir algunos días de la sala de pruebas. Había en la película un auténtico clima de creación. Esto no puede haberlo olvidado Lola.

-¿Entonces eso de doblar las voces de Lola y Manolo Caracol no fue de mutuo acuerdo?

-Confieso que no debí hacerlo con Lola. Como tampoco debí hacer otras cosas. Por ejemplo: el tener demasiadas contemplaciones con el criterio cinematográfico-espectacular de Lola. *Embrujo* es una película frustrada. Allí sobran muchas cosas: Quintero, León, Quiroga, los que se llamaban productores, y algún que otro intérprete. También sobraba mi paciencia.

-Dice ella que la película era un “camelo”

-Nada de “camelo”. “*Embrujo*” fue un intento honrado y Lola lo sabe. Un experimento que ha dado, artísticamente –no así en lo comercial– un resultado negativo. Pero era un experimento necesario. Me decía Jesús Leoz, a raíz del mal ambiente que se hizo en torno a la película: “Ahora te censuran; pero un día veremos cosas de “*Embrujo*” en el cine español”. Hemos visto influencias directísimas de “*Embrujo*” en “*Noche sin cielo*”, de Iquino; “*Brindis a Manolete*”, de Florián Rey; “*El amor brujo*”, de Tony Roman, y, según me informan, también existen influencias en “*La Revoltosa*”, de Díaz Morales, aunque esto no me consta. No, Lola Flores sabe que “*Embrujo*” no fue un “camelo”, aunque bien pudiera parecerlo tal y como la presentaron al público productores y exhibidores.

-Para terminar:¿su opinión concreta de Lola Flores?

¹⁷¹ C. M.: “Declaraciones detonantes de Lola Flores, y respuesta a las mismas de Serrano de Osma”, en *Fotos*, num. 674, 26 de Enero de 1950.

-Mire usted. “Embrujo” es una película que, de aquí a algún tiempo, me gustaría volver a hacer. Con el mismo título pero distinto guión: a base de otro presupuesto y con decorados de Dalí y fotografía de Mariné, y sin carácter experimental, ya innecesario. Me gustaría producir este “Embrujo” por mi cuenta y riesgo. ¡Ah! y algo más importante, y de donde puede usted deducir mi opinión sobre Lola Flores: ella habría de ser la protagonista...”

Pocos días después, Lola Flores, ante la inesperada repercusión que han alcanzado sus palabras, se apresura a desmentirlo todo en estos términos: “yo no tengo nada, ni tengo porque tener, contra ningún productor de cine. Sus esfuerzos, su generosidad y su honradez e imparcialidad en la elección de los intérpretes está inspirada siempre en las exigencias momentáneas del negocio”¹⁷².

El último capítulo de este agitado cruce de declaraciones lo protagonizará, de nuevo, el director de *Abel Sánchez*, quien, requerido por uno de los reporteros de *La Verdad* de Murcia, y en respuesta a una serie de descalificaciones que sobre *Embrujo* y su responsable había vertido el crítico de *Informaciones*¹⁷³, José de la Cueva, zanjará la polémica con estas contundentes declaraciones: “que el cine español debe experimentar siempre, cuando no compromete los intereses de nadie”; “que los intentos de nuevas fórmulas, deben prodigarse, aunque no resulten”; “que es preferible el riesgo del fracaso, con todas sus consecuencias, a la seguridad del triunfo mediocre, siempre que la intención tenga espíritu y franqueza”; “que él, humildemente, confiesa que no trata de descubrir nuevos mediterráneos, sino encontrar un medio de expresión propio y sincero, a veces en el fondo y siempre en la forma”; “Que tiene razón José de la Cueva cuando dice por ahí que es él el peor director de España”; “que lo que olvida De la Cueva, es que en España no hay más que cuatro o cinco directores”¹⁷⁴.

De todo lo dicho por Serrano de Osma en esta serie de declaraciones se desprende un cierto desencanto ante el ambiente cinematográfico español de la época, que tan fríamente había recibido sus primeras películas –la indiferencia y el rechazo se acentuarán, si cabe, con motivo del estreno de *La sirena negra* y *La*

¹⁷² Aparecido en *7 Fechas*, 31 de Enero de 1950.

¹⁷³ La crítica de De la Cueva, publicada en el diario *Informaciones*, el 30 de Abril de 1948, reproducía parte de la carta de Serrano de Osma, para después asegurar que de haberse respetado el criterio del director la película habría sido todavía peor. La crítica terminaba con un sarcástico comentario dirigido a los alumnos de Serrano de Osma en el IIEC: “Sus discípulos pueden aprender en esa película qué es lo que no se debe hacer”.

¹⁷⁴ B.: “Serrano de Osma, otro ofendido en el caso Lola Flores, dice que es el peor director de España, pero...” en *La Verdad*, 15 de Febrero de 1950.

sombra iluminada-, y sobre todo, una tibia y resignada asunción de que sus primeros largometrajes correspondían a un periodo de formación –en adelante, siempre que se le pregunte por sus primeras películas hablará de ellas en términos de ensayo o experimento-. Un periodo o etapa formativa en la que, según él, habría prestado un excesivo interés por la técnica, olvidándose de dotar a sus personajes de una mayor humanidad. Tanto es así, que a partir de entonces, el resto de los proyectos que consiga poner en pie a lo largo de la década siguiente, estarán marcados por una evidente y expresa renuncia a toda veleidad formal, sepultando así para siempre, su original y personalísimo estilo, bajo una gruesa e impenetrable capa de academicismo bien entendido y anónima transparencia.

Tendrían que pasar algo más de treinta años para que el propio Serrano de Osma comprendiera al fin, gracias a esa mejora de la perspectiva que otorga el paso de los años, el verdadero alcance de su obra primeriza. En una entrevista concedida un año antes de su muerte, el director madrileño hablaba de *Embrujo* en estos términos: “sí, la vi en el Festival de Sevilla, y la gente la siguió con interés y respeto, pareciendo entender aquel intento de ruptura del 47. Al fin de la proyección, se aplaudió. Es curioso, la película es la misma de entonces, cuando recibió tantos “palos” de público y crítica. Y ahora el público y la crítica la han valorado. ¿Qué ha sucedido?. Tal vez que yo me adelanté un poco a mi tiempo. En cualquier caso, la sociedad actual es muy distinta a la de entonces. Afortunadamente.”¹⁷⁵.

2.6. Posibilidad inédita del folklore

La idea de llevar a cabo un proyecto tan singular como este, surge, y retomo aquí las palabras de su director, “tras un proceso de saturación de tantos metros de celuloide perdidos en recoger tablados con cantantes y navaja y flamencos de exportación”¹⁷⁶. Así pues, cuando Serrano de Osma y los suyos deciden embarcarse en este nuevo trabajo, lo hacen con el ambicioso propósito de recuperar y, de paso, dignificar, una cierta tradición cinematográfica española que había sido frecuentada con notable asiduidad durante el periodo republicano, y a la que apenas se habían acercado los cineastas españoles del primer franquismo. Dicha tradición no era otra que la de la tan denostada *españolada*. Ya hemos

¹⁷⁵ Cebollada, Pascual, *Cine y más*, num. 28 y 29, marzo-abril de 1983, p. 14.

¹⁷⁶ Declaraciones efectuadas a los micrófonos de *Radio España de Barcelona* el 12 de Octubre de 1946.

hablado en estas páginas de esa corriente culta, y oficialista, del pensamiento cinematográfico español que, durante los primeros años de la posguerra, se afana en reivindicar una cierta categoría artística para ese nuevo cine español que ha de gestarse al amparo del, recién estrenado, Régimen franquista. Tal vez no haga falta recordar, que había sido, precisamente, el visceral rechazo hacia esta especie de subgénero del cine español (la *españolada*), de incómodo recuerdo frente-populista, el que había aglutinado, y en cierto modo, impulsado, esta corriente de pensamiento con la que, como veíamos al principio de este trabajo, compartía numerosos puntos de vista el joven crítico de cine, esporádico documentalista, e inminente director profesional: Carlos Serrano de Osma. De nuevo sus propias y elocuentes palabras nos sirven para despejar cualquier tipo de duda en torno a su postura: “*Embrujo* es una película ambiciosa en la que no solo se huye de la pandereta y de la españolada, sino que se le da la batalla a esa degeneración, casi siempre intencionada. Y aún más, demostraremos que sin achabacinar y falsear la pura vena de lo popular se puede hacer una película digna, joven y comercial”¹⁷⁷.

La magnitud del reto, como pueden comprobar, era considerable. Y es que no sólo se pretendía poner en imágenes una de las vetas más ricas del folklore español¹⁷⁸ (la de copla andaluza y sus derivados), inventando para ello un “nuevo y sorprendente lenguaje cinematográfico”¹⁷⁹ que surgiera de la, hasta entonces, inédita adecuación del ritmo cinematográfico al ritmo del cante jondo, sino que además, se esperaba transformar un proyecto de marcado talante experimental, y por ello, destinado a un reducido segmento del público, en una obra rentable y comercial. Para ello, Serrano de Osma había tenido la brillante idea de contratar a una pareja de artistas flamencos que por aquel entonces triunfaba en las plazas y teatros de toda España con un espectáculo llamado *Zambra*. Su intención era clara: utilizar el tirón de Lola Flores y Manolo Caracol, y también la de su, por aquel entonces, famosísimo repertorio de canciones, para atraer al gran

¹⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁸ Serrano de Osma había declarado que su intención era “llegar a las tinieblas del inconsciente por las brillantes rutas del folklore” (en *Cinema*, num. 13, 15 de Octubre de 1946). En esta, por lo demás, brillante declaración de intenciones, se cae en un error conceptual que, por lo visto, según señala José Luis Téllez, era habitual en la época, ya que “no cabe considerar folklórica a la pareja Lola-Caracol desde una perspectiva etnomusicológica estricta, al tratarse de artistas profesionales activos en ámbitos urbanos con un repertorio, en gran medida, generado en la tradición escrita y no en la oral” (Téllez, José Luis, “Embrujo”. En Pérez Perucha, Julio (ed.), *Antología crítica del cine español*, Cátedra/Filmoteca Española, Madrid, 1997, p. 212).

¹⁷⁹ Esta cita proviene de un texto escrito por el propio cineasta (Serrano de Osma, Carlos, “Posibilidad inédita de folklore”, en *Celuloide*, número extraordinario del diario *Marca* dedicado al cinema, en 1946). Puede consultarse el artículo en, Pérez Perucha, Julio, *op. cit.*, pp. 149, 150.

público a las salas en las que se proyectaba una película que de otro modo, probablemente, nunca habrían ido a ver. Al final, el tiempo acabaría dándole la razón, ya que según parece, la película, a pesar de que no gustó a nadie¹⁸⁰, funcionó relativamente bien en taquilla. Y es que, en última instancia, la enorme singularidad de *Embrujo* no proviene de su decidida y arriesgada apuesta por la experimentación formal –impensable en aquella época–, sino de la, todavía hoy, llamativa circunstancia de que un filme de estas características fuera producido y exhibido dentro del sistema, cosechando además, para asombro de propios y extraños, un moderado éxito en taquilla¹⁸¹.

En esencia, el armazón sobre el que se construye este edificio fílmico, o mejor, la estrategia de puesta en escena a partir de la cual, Serrano de Osma, dota de sentido a su segundo largometraje, es la misma que subyace a las obsesivas imágenes de *Abel Sánchez*. Como ya sucediera con su predecesora, todo en *Embrujo* parece responder a una calculada búsqueda de la abstracción, o si lo prefieren, del mito¹⁸²: los personajes vuelven a ser tallados conforme a una idea única e inmutable, impidiendo así el habitual desarrollo psicológico de los mismos (cada uno de ellos representa un concepto abstracto, y de su interacción, emergerá la verdad última que esconde el relato); la, tan cacareada por los críticos de la época, endeblez de la excusa argumental, responde a las necesidades de un relato en el que los pasajes, llamémosles narrativos, ocupan un lugar claramente subordinado con respecto a esos otros segmentos poéticos¹⁸³, en los que la copla, el baile y los montajes visuales, se apoderan de la diégesis hasta trascenderla; de igual forma, la construcción del relato a partir de innumerables y brevísimas secuencias (dos o tres planos, las más de las veces) confieren al filme ese ritmo abrupto y sincopado que perturba el ánimo del espectador, denegándole el consuelo de la linealidad, pero sobre todo nos acercan, a la que en definitiva es, la

¹⁸⁰ Muchos años después, Serrano de Osma comentaba con cierta ironía que “el film no gustó al público, ni a la crítica, ni al productor, ni a sus amigos, ni mis amigos, ni a nadie... sólo a mí mismo” en Castro, Antonio, *op. cit.*, p. 406.

¹⁸¹ La *novelización* del guión de *Embrujo* (Ediciones Bistagne, 1948), práctica habitual en aquella época con las películas de cierto éxito, nos ofrece más pistas a cerca del rendimiento económico del proyecto. *Embrujo* es además la única de las películas de la trilogía que fue estrenada más allá de las fronteras del territorio español: en concreto, en el cine Prado de Méjico D.F. el 26 de abril de 1951.

¹⁸² Según Félix Fanès, el tema mítico que ilustra *Embrujo* es “la paràbola de l’art, Saturn devorant els seus propis fills, els artistes” (en Fanès, Félix, *op. cit.*, p. 343).

¹⁸³ Esta distinción entre segmentos poéticos y narrativos ya ha sido utilizada por José Luis Téllez en su sugerente análisis de *Embrujo* para la *Antología* (Téllez, José Luis, “Embrujo”. En Pérez Perucha, Julio (ed.) (1997), *op. cit.*, pp. 210-213).

idea fuerte de puesta en escena que otorga a toda la obra de Serrano de Osma su enorme singularidad. Nos estamos refiriendo a eso que José Luis Téllez¹⁸⁴ ha formulado brillantemente como, “la reivindicación del fragmento frente a la totalidad”, estrategia esta, que se fundamenta en “la mayor acumulación posible de potencial signifiicante sobre la dimensión de cada plano aislado, de modo tal que cualquiera de ellos pudiera, idealmente, ser único soporte de la totalidad de la historia”.

Algo muy similar sucede con la copla andaluza, que, al decir de Cansinos Assens¹⁸⁵, podría compararse con el “*leit motiv* del poema o su último término, el lema o resumen que sobrevive a su olvido”. La copla andaluza es una especie de poema breve que, al igual que esos planos sintéticos de Serrano de Osma contiene virtual o abstractamente toda una tragedia. En la copla andaluza como en *Embrujo* (y en los otros dos filmes de la trilogía), todo gira en torno a las pasiones fundamentales. En este caso se trata del amor obsesivo que Manolo siente por Lola; un amor, claro está, no correspondido, pero que surge indisolublemente unido al arte de la pareja; hasta el punto de que, el uno y el otro (amor y arte) acabarán confundiéndose en una suerte fusión espiritual que, como no podía ser de otra manera, precipitará ese desenlace trágico y fatal que la arrolladora fuerza del tren del destino ya venía anunciando desde los primeros compases de la película. Así pues, la copla no sólo se nos presenta como el pretexto, la fuerza motriz que impulsa el proyecto, esa ruta a través de la cuál alcanzar las tinieblas del inconsciente, sino que más bien, en un proceso de perfecta simbiosis, la copla andaluza encuentra en el torturado y onírico universo fílmico de Serrano de Osma el complemento perfecto para hacer doblemente doloroso, doblemente trágico, y doblemente mortal, el desgarrador y agónico grito que el *cantaor* pronuncia “en el ápice de la conciencia inconsciente; naciendo en el páramo de su existencia personal”¹⁸⁶. Y es que *Embrujo*, digámoslo ya, tiene forma y entraña de copla; *Embrujo* es pues, un *martinete* visual.

¹⁸⁴ Esta cita proviene de una excelente ponencia sobre la obra de Serrano de Osma, escrita por José Luis Téllez con motivo del homenaje que el Festival de Cine de Valladolid, bajo la dirección de Julio Pérez Perucha, rindió al cineasta madrileño en 1983. Dicha ponencia, que lleva por título “La sombra iluminada. Un acercamiento a la cinematografía de Carlos Serrano de Osma”, al igual que el resto de estudios que distintos escritores cinematográficos elaboraron para la ocasión, no ha sido, por el momento, publicada.

¹⁸⁵ Cansinos Assens, Rafael: *La copla andaluza*, Biblioteca de la Cultura Andaluza, Granada, 1985, p. 36.

¹⁸⁶ *Ibidem*.

2.7. Narración y poesía

En la película, como acabamos de ver, se pueden distinguir dos tipos de secuencias. Por un lado, estarían aquellas en las que se desarrolla la historia de una manera convencional y lineal. Estas secuencias, a las que he llamado narrativas, van a ser continuamente interrumpidas por esos otros segmentos en los que, a la manera de los filmes musicales, el hilo narrativo es, en cierto modo, interrumpido, para dar paso a esos fragmentos poéticos, en los que la narración se estanca para permitir la entrada a unas imágenes de corte metafórico con las que primordialmente se busca expresar estados de ánimo.

Estos dos segmentos se dividen a su vez en dos subcategorías. En cuanto a los narrativos, nos encontramos, por un lado, con escenas rodadas y planificadas de una manera más académica, esto es, ajustándose a los preceptos de ese cine realista y verosímil que por aquel entonces parece haberse impuesto en las pantallas de occidente¹⁸⁷. Y por otro, con una abundante colección de eso que Karel Reisz¹⁸⁸ denomina *secuencias de montaje* (rápida sucesión de planos breves, unidos a veces por encadenados, cortinillas o cualquier otra clase de efectos ópticos, que se utiliza para expresar el paso del tiempo, cambios de lugar o transiciones de distinta especie), que, si bien seguían siendo utilizadas en el cine de la época, aunque de una manera marginal y esporádica, eran más propios de tiempos pretéritos. La insistencia con la que Serrano de Osma recurre a este tipo de secuencias (he contabilizado hasta siete), explotando al máximo las posibilidades del encadenado, –hay un momento muy hermoso en el que, por obra y gracia de un encadenado, Manolo, que acaba de sufrir un desengaño amoroso, es literalmente engullido por el agujero negro de la guitarra– pone de manifiesto, una vez más, la proverbial querencia del cineasta madrileño por las formas del pasado.

Las dos subcategorías en las que se divide ese segmento que he denominado poético, corresponderían a las escenas que recogen actuaciones de la pareja (o de cada uno de ellos en solitario), y a las secuencias en las que la voz quejumbrosa de Manolo, entonando coplas desgarradoras, sirve de base para unos sorprendentes

¹⁸⁷ En casi todas las críticas de *Embrujo* que se publicaron después del estreno, se reprochaba a su director que utilizara soluciones de puesta en escena que alejaban su propuesta de ese cine realista y humano que con tan buenos resultados practicaban, por aquel entonces, los cineastas americanos –un ejemplo recurrente era *Los mejores años de nuestra vida* (*The best years of our lives*, William Wyler, 1946)–, y lo acercaban, para su desgracia, a ese cine de los *istmos*, innovador y pertinente en el periodo de entreguerras, pero definitivamente superado tras la Segunda Guerra Mundial.

¹⁸⁸ Reisz, Karel, *Técnica del montaje cinematográfico*, Altea-Taurus-Alfaguara, Madrid, 1989, p. 102.

collages visuales que, por su osadía formal y capacidad de sugerencia, se encuentran, sin lugar a dudas, entre lo mejor de la película. De entre las primeras, casi todas ellas recorridas por una misteriosa ráfaga entre onírica, expresionista y surreal (que en mi opinión debe mucho una a célebre tela de ambiente flamenco pintada a finales del XIX por John Singer Sargent: *El Jaleo*), destacan, por su capacidad de extrañamiento, aquellas en las que la figura del *cantaor* que sustituye a Manolo durante la gira internacional de Lola, es reemplazada en la mente de Lola –y por lo tanto, en la diégesis del filme (y es que, como iremos viendo, la mayor parte del filme acontece en las cabezas de sus protagonistas)- por la figura de Manolo, y sobre todo, por su voz; ya que Lola, por culpa de unos inquebrantables lazos espirituales que le unen a Manolo más allá del tiempo y del espacio únicamente podrá bailar cuando se deje arrastrar por la voz de este.

Por su exacerbado romanticismo y su lirismo desbordado, merece ser reseñado también ese ballet telúrico (así fue bautizado en el guión) que esta vez tendrá lugar en la ebria imaginación del protagonista masculino: después del delirante fragmento de los porrones y las guitarras –sobre el que volveré enseguida- un largo encadenado, lejos de devolvernos al reconfortante y tranquilizador territorio de la narración directa, nos sumerge de nuevo en las profundidades del inconsciente, para presenciar, esta vez, la fantasmagórica persecución de Lola, que emprende Manolo, a través de un estilizado paisaje mental en el que una espesa niebla y las retorcidas formas de los árboles parecen competir con el *cantaor* en su incontenible deseo de atrapar a una juguetona y escurridiza Lola que, como no podía ser de otra manera, acabará evaporándose de entre sus brazos.

Por último, de entre las secuencias de baile, merecen también ocupar un espacio en estas páginas, tanto el ballet final del homenaje a Lola, dirigido e interpretado por el prestigioso bailarín, Juan Magriñá – a la sazón, director coreográfico del Teatro del Liceo desde 1940¹⁸⁹ - como la delirante y expresionista

¹⁸⁹ Este dato lo aporta Pepe Coira en su, varias veces citada en este trabajo, monografía sobre Antonio Román. Para Pepe Coira el hecho de que Juan Magriñá sea requerido por Román para encargarse de la coreografía en *El amor brujo* (Antonio Román, 1949) -una película “de concepción semellante” al *Embrujo* de Serrano de Osma- nos advierte, al menos del interés, que había despertado en el director gallego la controvertida aproximación de su compañero de generación al folklore-andalucista. De todos modos, según Coira, “ben por marcar diferencias co seu compañeiro de formación, ben por cadrar máis coa súa personalidade, Román procurou dar a *El amor brujo* unha contención ou unha sobriedade visual que a arredaba de *Embrujo*” (Coira, *op. cit.*, p. 157).

secuencia del entierro de Manolo, y el posterior baile de Lola frente un decorado de pesadilla, inequívocamente inspirado en las telas de Picasso.

La segunda de las subcategorías del segmento poético estaría formada por esas tres secuencias en las que, como decíamos, el grito, preñado siempre de dolor, que lanza Manolo en forma de copla es traducido en imágenes por unos montajes visuales de abierto talante experimental e incuestionable poder de evocación.

La primera de estas secuencias, de evidente inspiración futurista, consiste en una larga serie de breves planos de un tren en marcha –esta secuencia en el guión viene encabezada por el título: “La *solea* de la vía”- que, acompañados en la banda de sonido por la amarga copla del *cantaor*, sugieren, de alguna manera, la sumisión de este a un destino trágico, que, durante toda la película, parecen encarnar las ominosas formas de ese tren que avanza inexorablemente hacia, no se sabe bien qué fatal desenlace.

En segundo lugar, por orden de aparición, estaría esa secuencia en la que los porrones, vasos, botellas y guitarras de una taberna de mala muerte componen, para la cámara de Serrano de Osma, una suerte de imposibles bodegones surrealistas, que, invocados, en un principio, por la voz cascada de Manolo, serán después revalorizados por la enigmática partitura del maestro Leoz¹⁹⁰, hasta hacer partícipe al espectador, de ese ambiente enrarecido que se respira en el local y, sobre todo, de ese profundo desasosiego que se apodera de Manolo cada vez que trata de ahogar sus penas con ayuda del alcohol.

En la tercera y última de estas secuencias, el incontenible lamento de Manolo y las visiones surgidas de su ebrio inconsciente se compenetrán de nuevo con asombrosa naturalidad y nos proporcionan, de paso, el techo poético de la

¹⁹⁰ Se ha afirmado, repetidas veces, a lo largo de estas páginas, que *La trilogía telúrica* de Serrano de Osma es una obra tremendamente atípica dentro del panorama cinematográfico español de los años cuarenta. Sin embargo, hay ciertos filmes, que sin estar movidos en su totalidad por ese impulso experimental que animaba al director de *La sombra iluminada* y a los suyos, contienen en su interior, algunas secuencias de similares características. Tal es el caso de *María Fernanda “La jerezana”* (Enrique Herreros, 1947), una notable película que comparte con *Embrujo*, no sólo fechas de rodaje y la identidad del responsable de la partitura del filme –el maestro Leoz- sino también, algunas soluciones formales. Algo que queda de manifiesto en esa escena en la que una ensoñación de María Fernanda será puesta en imágenes por Enrique Herreros de una manera muy similar a la que Serrano de Osma utiliza para la escena de la borrachera en la taberna que estamos comentando.

cinta: imágenes deformadas de mares de cactus y estampas andaluzas que vibran al compás de los *jipíos* que brotan de la garganta del *cantaor*, prefiguran algunas de las secuencias de mayor impacto emocional del *Aguaespejo granadino* (José Val del Omar, 1955) -las fuentes de La Alhambra bailando al ritmo de las palmas- y, enfrentadas, por medio de un violento montaje con planos de océanos encrespados que parecen transportar en sus convulsionadas entrañas el desesperado mensaje de amor que Manolo pronuncia en una tabernucha española y Lola recibe junto a la ventana de un hotel neoyorquino, componen, como decía, la mas elaborada metáfora de la agonía existencial y, al mismo tiempo, de la fusión espiritual y artística que se puede encontrar en la obra de Serrano de Osma y, si me apuran, en todo el cine español de la década de los cuarenta.

Una vez descritos e inventariados los distintos tipos de secuencias en los que se divide la película, sería oportuno recuperar unas palabras de su director, pronunciadas durante el rodaje, que nos servirán para comprender qué objetivos se pretendían alcanzar por medio de un relato de estas características: “Pretendo que el cante y el baile flamenco sean en esta película elementos que no corten la línea argumental, sino que le sirvan de soporte. Es decir, lo temático no hace alto para dejar paso a la música y a la canción; las atraviesa, rectilíneo, en busca de su diana emocional”¹⁹¹. Si bien, como asegura Serrano de Osma, a lo largo de todo el filme queda patente el deseo de sus responsables por dotar a las secuencias poéticas de una suerte de engarce temático o formal con las narrativas (la mirada penetrante de Manolo sostiene, e idealiza, el baile de Lola mientras la observa desde los bastidores; acto seguido, cuando Manolo salga a actuar, la letra de su canción traerá a colación de nuevo esa mirada embelesada: “te miro y estoy mirando; te quiero y te estoy queriendo”) también es cierto que, como ya ha quedado dicho en estas páginas, la escasa consistencia de la línea argumental, su, en muchos aspectos previsible trama amorosa, adquiere una dimensión desconocida gracias a la capacidad de evocación de esas imágenes poéticas, convocadas por bailes y canciones, que son, en última instancia, las que hacen de *Embrujo* un filme más que notable. Así pues, en *Embrujo*, como ya sucediera en *La dolorosa* (Jean Gremillon, 1934) -una de las pocas películas españolas del periodo republicano¹⁹² que Serrano de Osma admiraba y que bien pudo servirle como fuente de

¹⁹¹ Visor, “Fin de rodaje en Barcelona. Embrujo. Film surrealista de Serrano de Osma”, en *Cámara*, num. 97, enero de 1947, p. 22.

¹⁹² En un artículo de Serrano de Osma sobre el cine de la República se aseguraba que en *La Dolorosa* “se propugnaba por encontrar una buena relación entre la música y la imagen” (Serrano de Osma, Carlos, “El cine en la República: monjas, toreros, bandidos, expósitos”, en *Cine nuevo*, num. 1, diciembre de 1983).

inspiración- las secuencias musicales son concebidas como prolongaciones de una línea argumental a la que complementan y enriquecen, pero a la que, en el caso de *Embrujo*, superan y trascienden en todo momento.

2.8. El espacio y el tiempo de un embrujo

Si en *Abel Sánchez* las dos figuras protagónicas encarnaban, respectivamente, al envidioso y al envidiado, en el segundo largometraje de Serrano de Osma la pareja protagonista, esto es, Lola y Manolo, asumen de nuevo una similar función arquetípica, representando esta vez, a la danza la primera y al canto el segundo; y, como veremos a continuación, al igual que sucedía con Abel Sánchez y Joaquín Monegro¹⁹³, Lola (la danza) necesitará de Manolo (la voz) para poder seguir bailando -que, a fin de cuentas, es lo mismo que seguir viviendo; porque, como habrá podido comprobar todo aquel que se haya acercado a alguna de las piezas que componen la trilogía, en el universo límite de Serrano de Osma la vida sin arte (o sin pasión, lo mismo da) no tiene ningún sentido- Así pues, cuando Lola (“la creación de Manolo”, como la llama Antonio [Antonio Bofarull], el representante bonachón de la pareja) abandone a Manolo, por culpa de un malentendido, y emprenda su exitosa carrera internacional en solitario, no tardará en comenzar a sentir los primeros síntomas de ese embrujo que, por encima del tiempo y del espacio, la tiene encadenada a Manolo -en el sentido más cinematográfico del término; ya que, a lo largo del filme, la imagen de Lola será sistemáticamente encadenada a la de su partenaire ausente-. Tanto es así, que, como veíamos más arriba, la copla de Manolo, burlando las más elementales normas del espacio, será capaz de atravesar el inmenso océano hasta alcanzar los oídos de su amada. De igual forma, la fuerza espiritual que une los destinos y el arte de la pareja, o en otras palabras, que los hace interdependientes o complementarios, será capaz de detener el tiempo -como ya sucediera en *Abel Sánchez*, el reloj de la zahúrda en la que Manolo piensa en Lola mientras esta actúa en Nueva York, permanece inmóvil en esas 11:25 de la noche que parecen ser eternas-, y hacer así posible, la segunda, y fantasmagórica actuación de la pareja lejos de las fronteras de España. La prueba definitiva de que nos encontramos ante un nuevo caso de complementariedad nos será ofrecida en la recta final de la película cuando Lola, después de cerrar ese dilatado flash-back que ocupa la mayor parte del relato (y sobre el que volveré enseguida) confiese a

¹⁹³ Muy sintomáticamente en el guión de *Embrujo* se le coloca a Manolo el apellido “Monegro” y se utiliza la expresión de “los dos agónicos” para referirse a la pareja.

la joven *bailaora* para la que ha ido desgranando la historia de su vida que tras la muerte repentina de Manolo, ella solamente pudo volver a bailar una vez más: la noche del entierro.

El hecho de que la mayor parte de las imágenes de la película provengan de ese dilatado flash-back mediante el que Lola nos ofrece sus recuerdos –no conviene olvidar que este tipo de narración en primera persona lleva siempre implícito un cierto margen de sospecha a cerca de la autenticidad de lo narrado; sospecha que, por otro lado, parecen confirmar las palabras finales de Lola: “Pues mientras yo vivo, vive conmigo el recuerdo, que es también un modo de vivir...”-, unido a la continua recurrencia del relato a esas imágenes delirantes que serán convocadas, bien por la mente ebria de Manolo (el ballet telúrico y los múltiples montajes visuales que ilustran sus coplas), bien por la obsesión de Lola (las fantasmagóricas apariciones de Manolo en sus actuaciones fuera de España), o bien, directamente por el sueño o la pesadilla (el último baile de Lola, una vez enterrado Manolo, acontece justo después de que la voz de ultratumba de Manolo, cantando aquello de “vida y muerte se encadenan”, arranque a Lola del estilizado lecho de su alcoba), nos sitúan ante un filme en el que recuerdos, alucinaciones, sueños y obsesiones se confabulan para ofrecer una visión definitivamente telúrica del mundo.

Incluso los fragmentos aparentemente más convencionales del relato van a ser contaminados -a través de los innumerables espejos que cuelgan de las desconchadas paredes de zahúrdas y camerinos- por los efectos del embrujo. Unos espejos que -como ya sucediera en aquel cuento primerizo de Serrano de Osma, del que di cuenta al principio de este trabajo- no son otra cosa que puertas de entrada a lo desconocido, o si lo prefieren, rendijas por las que se cuele el aire viciado del embrujo: y por eso, cuando Lola reconozca finalmente su obsesión por Manolo lo hará mirándose a uno de estos espejos; y por eso también, el espejo en el que se mirará Manolo justo antes de asistir a su ansiado reencuentro con Lola será un espejo roto, presagio inequívoco del fatal desenlace.

La citada contaminación de los segmentos narrativos del filme por ese ambiente irreal y telúrico que se respira en las secuencias más delirantes de la cinta, se aprecia además, en detalles tales como el de ese reloj que colgado en la pared del despacho de Antonio marca también las 11.25: el tiempo congelado de un embrujo. O en esa extraña suerte de condensación de todas las etapas de una vida que se sugiere al mostrarnos a Lola acompañada por “La Taranta” (muy probablemente, una vieja *bailaora* jubilada, que, de alguna manera, prefigura el futuro, la vejez de Lola) y por Tita (o por Eugenia), las jóvenes bailarinas que, de

alguna forma, funcionan como trasuntos de Lola cuando estaba empezando, cuando su arte no había encontrado todavía el complemento que lo colmaría de sentido, pero también, de amargura, dolor y muerte. Así pues, todas las etapas de una vida reunidas en un mismo plano, en un mismo instante: en el espacio y el tiempo de un embrujo.

Esta segunda entrega de la trilogía se nos aparece así, recorrida, de principio a fin, por una enigmática corriente subterránea que se encarga, en un relato cuyo frágil hilo narrativo es sistemáticamente cercenado por deslumbrantes destellos poéticos, de otorgar, una cierta unidad, a una obra que nació guiada por el quimérico propósito de condensar en unas cuantas imágenes el ancestral quejido de todo un pueblo, el eterno e infinito grito de unas gentes que se saben sujetas a la fatalidad del destino. Si Serrano de Osma logra, con este su *Embrujo*, alcanzar tamaños objetivos, es algo difícil de evaluar. Lo que sí puedo asegurar al menos es, que *Embrujo*, por su expresa renuncia a la narración lineal de unos hechos y su decidida e incondicional apuesta por la capacidad de sugerencia de la imagen aislada, es el filme con el que Serrano de Osma consigue ir más lejos en su, en muchos sentidos, platónico intento de crear un nuevo lenguaje para el cine español.

2.9. Un guión conflictivo

Una vez finalizado el rodaje de *Embrujo*, Serrano de Osma y su equipo se ciñen de nuevo a la que parece ser la idea fuerte que inspira a la productora y comienzan a trabajar en la que será su segunda adaptación para el cine de una novela española de prestigio. La obra elegida en esta ocasión es una de las tres últimas novelas cortas escritas por Emilia Pardo Bazán: *La sirena negra* (1907). Para realizar esta adaptación la productora recurre a dos guionistas profesionales que ya habían trabajado juntos con anterioridad y a los que Serrano de Osma debía conocer bien, ya que uno de ellos, Juan Antonio Cabezas (el otro se llamaba Juan Manuel Vega Pico), había colaborado en *Cine Experimental* cuando Serrano dirigía la revista. De todos modos, y como ya sucediera con el anterior proyecto literario de la firma catalana, este primer guión (al que siguiendo la terminología de la época llamaré “guión literario”) será notoriamente modificado por un segundo libreto (el “técnico”) que firmarán el propio director y Pedro Lazaga.

El 28 de Diciembre de 1946, cumpliendo con los trámites obligatorios que hacían posible le censura previa de cualquier proyecto cinematográfico que tratara

de llevarse a cabo en la España franquista, el Director General de BOGA, Fernando Butragueño, envía a la Dirección Gral. de Cinematografía y Teatro el guión técnico y literario de *La sirena negra*. Dicho libreto -que (y este es un dato que conviene retener) respeta, en gran medida, la historia original que le sirve de base- va a ser severamente criticado por los lectores de la censura, hasta el punto de que los responsables de la película, ante la dureza de los comentarios¹⁹⁴ que los censores redactan en el dorso del permiso de rodaje que finalmente acceden a concederles, deciden reescribir el guión y enviárselo de nuevo, advirtiéndoles, eso sí, que la película ya ha comenzado a rodarse en los estudios Diagonal de Barcelona. Paradójicamente, el nuevo guión, no sólo no deja satisfechos a los censores sino que incrementa sus reversas. Las tachaduras e indicaciones se multiplican, y en un detalladísimo informe (a cuyo autor no he podido identificar por la ilegibilidad de la firma) se critican planos como el del suicidio de la novia gallega del protagonista, o escenas enteras, como la del prostíbulo o la de la playa; aunque sin lugar a dudas, es el personaje de la institutriz el que más preocupa a este concienzudo lector, ya que, según él, “se presenta con excesivo realismo incitante en todas las ocasiones”, cuando además, “para lograr el efecto que persigue el autor no es necesaria tanta reiteración sugestiva y lasciva ni en la actriz, ni en las personas a quienes impresiona sexualmente”. El escaso éxito, que este nuevo guión cosecha entre los censores, se evidencia en las, de nuevo contundentes palabras con que Elorrieta da por zanjado el asunto: “Nos ratificamos en el primer informe hecho sobre este guión; ni el tema, ni el desenvolvimiento de las secuencias, ni los tipos, nos parecen dignos para la realización de una película”¹⁹⁵.

¹⁹⁴ El citado informe, firmado por José María Elorrieta, contiene enrevesadas perlas retóricas como esta: “(...) Creemos que el cine debe ser educativo amablemente, sin pedantería ni dureza, pero tratando siempre de llevar al pueblo, hacia la aspiración de altos ideales, no haciéndole bucear en charcas en que se agitan seres tarados, medio locos, sin redención posible, que si a veces están desgraciadamente viviendo entre nosotros, es porque no han caído bajo la mano de un psiquiatra que los encierre, o bajo el peso de la ley, a quien burlan fingiéndose enfermos y llenos de complejos. Siempre es delito, no tratar de salvar a otro, cuando sólo con extender la mano, se puede impedir que se ahogue en un río. Y si se produce una perversa inhibición de la voluntad, y se deja ahogar al prójimo, no es nunca un ejemplo de alta moral, el que este ciudadano siga viviendo y molestando con sus fantasmas, a sus parientes y amigos. Porque no toda la moral está circunscrita al sexto mandamiento”. No es de extrañar pues, la decisión que toman en BOGA de reescribir el guión, después de leer este contundente informe que termina así: “Creemos que esta película no debe autorizarse ya que ni moral, ni literaria, ni técnicamente reúne ese minimum de condiciones exigibles a una película digna” (Expediente de rodaje: 325/46).

¹⁹⁵ Ambas declaraciones proceden del expediente de rodaje: 325/46

¿Cuáles eran pues, esas modificaciones -que, muy probablemente, habían llevado a cabo Serrano y Lazaga- en el guión de Cabezas y Vega Pico¹⁹⁶, con las que se pretendía calmar el ánimo de unos censores, que poco tiempo después tendrían que aprobar la película para que esta pudiera ser estrenada? Como es fácil suponer, la mayor parte de los cambios responden a un deseo expreso de rebajar las dosis de ambigüedad moral con las que Pardo Bazán, y también los autores del primer guión, dibujan al personaje central de la obra. Así pues, en el nuevo guión que se presenta a la censura (y con el que, como ya vimos, se está rodando la película), la innata atracción por el abismo a la que está sujeto (desde la infancia, o tal vez desde antes) Gaspar de Montenegro, va a ser suavizada con la inclusión, algo forzada, de un flash-back que resume el trágico romance juvenil que ha hecho germinar en Gaspar un fuerte complejo de culpa que, en los momentos de crisis, le lleva a desear la muerte. Apunta en la misma dirección la supresión del intento de violación (en la novela se consumaba) que en la película aparecerá como un último y desesperado ofrecimiento sexual de la institutriz, que el casto Gaspar despreciará sin inmutarse. Y por último¹⁹⁷, la comparación de las últimas líneas de los preceptivos resúmenes que acompañan a las dos versiones del guión que se envían a la censura previa, echa luz sobre la evidente, y comprensible, operación de lavado moral del personaje, y por extensión de la historia, que se persigue con esta segunda versión del guión.

Así, dónde en el primer resumen del guión se leía: “Gaspar ante el cuerpo muerto del niño (en quien había puesto todas sus esperanzas) se siente liberado de todas sus viejas pasiones de muerte y comienza una nueva vida llena de alegría y esperanza”; en el segundo, por el contrario, se lee: “El sacrificio de la niña libera a

¹⁹⁶ Cuando en Agosto de 1950 se estrene en Madrid *La sirena negra*, Cabezas y Vega Pico –a buen seguro, desconociendo los numerosos problemas con la censura, que, ya desde antes de iniciarse el rodaje, había tenido el proyecto- escriben una carta a la revista *Cámara* (num. 185, 15 de septiembre de 1950) en la que exponen lo siguiente: “Hemos de hacer constar que no podemos considerarnos responsables de lo que con nuestro guión original, han hecho los productores de la citada película (*La sirena negra*). En nuestro guión se llevaron a cabo todo género de arbitrariedades sin nuestro consentimiento, hasta el extremo, verdaderamente inconcebible, de cambiar el sexo de su protagonista infantil, clave psicológica de la novela y, por tanto, de nuestro guión”.

¹⁹⁷ En mi opinión, que el personaje infantil sea una niña en lugar de un niño no tiene tanta importancia como, al parecer, la tenía para los guionistas. La unamuniana idea de la inmortalidad a través del hijo (espiritual, en este caso) que de alguna manera expone la novela, no ve mermado, creo yo, su alcance al cambiar el sexo del personaje infantil. Señalar por último, que, al parecer, el cambio de sexo del protagonista infantil fue en última instancia provocado por cuestiones ajenas a lógica interna del relato: según parece la niña fue impuesta a Serrano por alguno de los productores.

Gaspar de sus complejos y una nueva vida comienza para él al lado de Trini. Y por fin le vemos, al lado de su prometida, camino de la Ermita, que en lo alto de la montaña se divisa como una esperanza de vida, amor y fe”¹⁹⁸.

Después de cuarenta y seis días de rodaje en los estudios Diagonal de Barcelona, (donde se emplearon veintisiete decorados), y doce en exteriores, en la provincia de Gerona, (donde se montaron siete escenarios, entre ellos, el de la ermita de la secuencia final), con una breve estancia en Galicia, donde se rodaron unos cuantos planos generales, el 26 de Mayo de 1947, se da por finalizado el rodaje de *La sirena negra*. El presupuesto definitivo que los productores presentan ante los organismos oficiales (1.522.749 ptas.) nos habla, de nuevo, acerca de una producción modesta, en la que los innovadores (para España) decorados con techo, y el traslado, por vez primera en la trilogía, de todo el equipo a la costa para rodar exteriores, no consiguen disparar los gastos de una producción en la que, el alto grado de compenetración, que después de casi un año de trabajo continuado parecen haber alcanzado los miembros del equipo técnico hace posible el ahorro de tiempo y dinero. Sin embargo, como ya comenté en su momento, el final del rodaje de *La sirena negra* coincide en el tiempo con el accidentado estreno de *Embrujo*, la crisis en el seno de la productora y el abandono de la misma por parte de Serrano de Osma y Martínez Arévalo, quienes, según afirma Pérez Perucha, deciden vender sus “acciones a un industrial catalán, el propietario de la casa Potax (flanés y caldos)”. A partir de entonces, las tres cabezas visibles del grupo de los telúricos emprenden caminos independientes, aunque eso sí, tratando de preservar en sus respectivas carreras individuales ese aliento innovador y en cierto grado iconoclasta que había inspirado su quehacer en BOGA. En lo que atañe a Serrano y Lazaga pronto tendremos noticias de los nuevos proyectos que pondrán en marcha en esta misma dirección; Ubieta, por su parte, después de trabajar como ayudante de dirección en la segunda película de Lazaga -se trataba de *Campo bravo* (Pedro Lazaga, 1948), un filme producido por Pegaso Films, la empresa desde la que Martínez Arévalo piensa, en principio, impulsar los nuevos proyectos de los telúricos¹⁹⁹- volverá a aventurarse una vez más por esta senda

¹⁹⁸ Expediente de rodaje: 325/46.

¹⁹⁹ Así parece ponerlo de manifiesto esta nota breve que publica *Cámara* en junio de 1948 y en la que después de dar cuenta de las dos últimas producciones de la empresa – *Campo bravo* (en la que había participado buena parte del equipo telúrico) y *Cita con mi viejo corazón* (Ferrucio Cerio, 1948)- se detallan los siguientes proyectos: “A continuación, *La pared abierta*, guión y realización de Ubieta, especie de policiaca moderna que animarán Rafael Luis Calvo, Fernando Sancho, Ana María Méndez y Elva de Betancourt. Después, *Bandera neutral*, un guión interesantísimo del inteligente Fernán Gómez, que realizará Lazaga, a base del equipo anterior y del propio Fernando y su mujer. Luego un rudo drama campesino pirenaico, *La mujer perseguida*, argumentado por

inconformista con un filme maldito que acabaría de manera fulminante con su carrera de director cuando esta no había hecho nada más que empezar: *La ciudad de fuego* [*Em-Nar*](José G. de Ubieta, 1951).

Para mediados de julio ya se dispone de la primera copia montada que será inmediatamente presentada a la censura. El 30 de ese mismo mes el fallo de los censores clasifica la película sin cortes, para mayores de dieciséis años, y le otorga una desalentadora, aunque previsible, Segunda Categoría B, que da derecho a un único permiso de doblaje y que presagia una más que incierta carrera comercial. Sin embargo, a finales de septiembre aparece un nuevo y sospechoso informe, firmado por el Vicepresidente de la Junta Superior de Orientación Cinematográfica, Guillermo de Reyna (quien poco tiempo después coincidirá con Serrano en la directiva de la Asociación Española de Filmología [ver *infra*]), que apenas precisa comentario: “El vocal que suscribe, después de haber tenido ocasión de ver la película titulada *La sirena negra* con posterioridad a la sesión en la cual fue clasificada por la Junta, a la cual no pudo asistir, entiende que dicha película fue clasificada con excesivo rigor, ya que a juicio del informante debe ser clasificada en 1ª categoría [B] y otorgársele en consecuencia tres permisos de doblaje”. Así pues, esta, al parecer, omnipotente intervención de última hora, revoca la decisión tomada por el resto de los miembros de la Junta, concediendo a *La sirena negra* una categoría superior y dos nuevas licencias de doblaje²⁰⁰. No me parece descabellado ver en esta sospechosa operación un ejemplo más de ese clientelismo que caracterizó al Régimen franquista en general, y a la administración cinematográfica en particular, y que tan gravemente perjudicó al desarrollo natural y autónomo de la industria cinematográfica española.

La película, como ya había sucedido con las dos anteriores, se estrena primero en Barcelona, aunque eso sí, con cierto retraso (ha pasado más de un año desde que finalizó el rodaje) y en una época del año no demasiado buena, concretamente, el 7 de agosto de 1948. *La sirena negra* es la única de las tres películas que conforman la trilogía que será estrenada en programa doble, compartiendo el cine Alcázar con una comedia sueca titulada, *Seré como tú me deseas* (*Som du vill ha mej*, Gosta Cederlund, 1943). Según parece, la adecuada simbiosis entre las densas y torturadas atmósferas de Serrano de Osma y la

Llobet Gracia y que él mismo llevará al celuloide. Finalmente, una película únicamente esbozada para la cual se piensa contar solicitar el concurso rector de Carlos Serrano de Osma”.

²⁰⁰ Dichas licencias serían empleadas en el doblaje de *La pimpinela blanca* (*La primula bianca*, Carlo Ludovico Bragaglia, 1946); *Dallas, ciudad fonteriza* (*Dallas*, Stuart Heisler, 1950); y *Viva la vida* (H.C. Potter, 1948).

ligereza de la citada comedia sueca, es la causante de que el programa doble aguante tres semanas consecutivas en el cine Alcázar gracias a la “gran afluencia de público”²⁰¹. De todas formas, como ya venía siendo habitual, la crítica barcelonesa recibe con bastante dureza el tercer largo de Serrano de Osma, aunque, todo hay que decirlo, el grado de interés que despierta el filme y el conocimiento que de toda la obra del joven cineasta demuestran los críticos barceloneses vuelve a ser muy superior al que evidencian los críticos de la capital.

El principal reproche que se le hace al filme vuelve a ser el del excesivo cerebralismo de la puesta en escena, que si bien es menos perceptible que en sus dos producciones anteriores, sigue restando calado humano a las criaturas que pueblan las elaboradas imágenes de Serrano de Osma. Así, para el crítico de *Destino*, “*La sirena negra* es, en efecto, el colmo de la gratuidad. La cámara atacada de convulsiones, convulsiones del baile de San Vito, se agita incesantemente, venga o no a pelo, y hasta el punto de producirnos mareos. Todos esos travellings injustificados; el exceso de rebuscamiento en los encuadres, que degenera en afectación; los *flous* lechosos que rodean las figuras y las cosas de un nimbo irreal; las llamas simbólicas; el juego sabio de luces y sombras, dan a la cinta una apariencia de orfebrería barroca, llena de retorcimientos y con profusión de adornos, ejecutada con arte y primor”²⁰².

Tendrán que pasar, esta vez, dos largos años, para que la película pueda ser estrenada en Madrid. El Palacio de la Prensa, uno de los cines con mayor aforo de la capital, será el recinto elegido para un estreno veraniego (28-8-50) que sin la ayuda del complemento sueco se convertirá, como era de esperar, en un fracaso de público²⁰³, permaneciendo en cartel cuatro insignificantes días. Como decíamos, los críticos de Madrid apenas prestan atención al estreno, despachándolo en pocas y contundentes líneas, generalmente, parecidas a estas: “Nada en este lamentable film despierta nuestra curiosidad ni mueve nuestro interés. Todo en él es pobre, torpe y equivocado”²⁰⁴. Únicamente, el bienintencionado crítico de *Cámara* se

²⁰¹ En un artículo anónimo titulado, “Éxito del programa en el cine Alcázar”, y publicado en *El mundo deportivo*, 12 de Agosto de 1948.

²⁰² Crítica anónima aparecida en *Destino* el 14 de Agosto de 1948.

²⁰³ El crítico de *Cámara* habla de “una docena escasa de espectadores que asistieron con nosotros a una de las pocas proyecciones de su última película”. Si tenemos en cuenta que el aforo del recinto era de 1.800 butacas no cuesta trabajo entender porque el exhibidor retiró la película cuando sólo llevaba cuatro días proyectándose. Sin duda, no era este el cine que debía haber acogido el estreno de *La sirena negra*. (en *Cámara*, num. 185, 15 de Septiembre de 1950).

²⁰⁴ Crítica firmada por las iniciales E.C., y publicada en *Sipe*, el 9 de Septiembre de 1950.

esfuerzo en encontrar una explicación a la triste circunstancia de que siendo Serrano de Osma un director de cine bien dotado no termine de realizar las buenas películas que de él se esperan. El fragmento que reproducimos a continuación sirve para constatar la enorme distancia que separa la concepción del cine que defiende el director de *Embrujo* por aquel entonces, no ya, de la del público de su tiempo, sino, lo que es más grave -y a fin de cuentas, tremendamente significativo para comprender su fracaso como director dentro del sistema- de la del pensamiento cinematográfico hegemónico en la España de los cuarenta: “Su equivocación fundamental consiste en no haber sabido olvidar a tiempo todo lo aprendido; en empeñarse en utilizar una factura, un modo de hacer, que ha periclitado ya en todas las pantallas del mundo; en no recordar lo que todos hemos dicho tantas veces: que la mejor técnica es la que no se ve; y, por último, en olvidar también que cada asunto requiere su técnica específica y que no se puede supeditar cualquier asunto a una técnica preconcebida”²⁰⁵.

2.10. Nuevos caminos

Si bien, *La sirena negra* es, sin lugar a dudas, la directa heredera de las dos películas anteriores, el inequívoco tercer vértice que, de alguna forma, completa ese triángulo que aquí vengo llamando telúrico, también es cierto que en este filme comienzan a producirse una serie de cambios, más o menos significativos, que a la postre lo van a alejar de esa senda de la abstracción por la que, como vengo diciendo, había transitado hasta ahora la trilogía.

Uno de esos cambios, tal vez el de mayor relevancia, es el que afecta al tratamiento de los personajes. El protagonista de *La sirena negra* ya no es un arquetipo identificable por un único aspecto; Gaspar de Montenegro es, en cierto sentido, un personaje más complejo que sus antecesores; un personaje en el que - como advierte en su primera intervención esa prescindible voz en off que acompaña y explica, no sin cierta redundancia, el relato- “luchan dos conceptos de la existencia”; un hombre que, según Pardo Bazán, oscila entre lo “meditativo espiritual y lo corrompido epicúreo”²⁰⁶; y de ahí que a lo largo de toda la película asistamos al virulento combate que entablan esas dos tendencias y al aparente triunfo final de una de ellas. Así pues, por vez primera en lo que va de trilogía asistimos a la evolución (aunque algo tímida, eso sí) del protagonista: y es que el

²⁰⁵ Cámara, num. 185, 15 de septiembre de 1950.

²⁰⁶ Pardo Bazán, Emilia, *La sirena negra/Insolación*, Bruguera, Barcelona, 1970, p. 169.

Gaspar de Montenegro que vemos al final de la película ascendiendo hacia la ermita en compañía de su futura esposa no parece ser la misma persona que vimos, en los primeros compases del filme, deambulando ensimismado por las siniestras callejuelas nocturnas de una indefinida ciudad finisecular.

El otro cambio significativo viene dado por la adopción para *La sirena negra* de una serie de recursos expresivos, entre los que destaca el plano secuencia, por medio de los cuales, Serrano de Osma se aleja, por un lado, de esa fragmentaria y abrupta construcción del relato que había presidido sus dos obras anteriores, y que las había acercado al terreno de la abstracción, y por otro, renuncia, en cierto modo, a la que hasta ahora había sido su principal cantera de imágenes, esto es, el cine mudo de finales de los veinte. Su atención se dirige ahora hacia esa nueva corriente cinematográfica que, gracias a una serie de avances técnicos, está siendo capaz de llevar hasta sus últimas consecuencias el legado plástico del expresionismo alemán. Así pues, la gran deuda visual de *La sirena negra* ya no tiene tanto que ver con las imágenes silentes (aunque, como veremos, seguirán apareciendo referencias puntuales) sino que se establece ahora con respecto a ese cine innovador, abigarrado y formalista que practica, básicamente, Welles, pero al que no son ajenos cineastas como Siodmak o Hitchcock.

Más adelante volveré sobre esta triple influencia, de momento, me conformaré con hacer alusión al hecho de que al emplear, con cierta asiduidad, la profundidad de campo y el plano secuencia, Serrano de Osma no hace otra cosa que, como diría Bazin, “restituir a la realidad su continuidad sensible”²⁰⁷ alejándola de ese evidente grado de abstracción que introduce siempre la planificación.

Con todo, y a pesar de esta serie de modificaciones -a las que tal vez, cabría añadir, un tímido (porque nunca aspira a comentar una determinada situación social) intento de contextualizar la historia, tanto temporal (es evidente que la acción transcurre a finales del XIX) como espacialmente (no sabemos cuál es la ciudad del principio, pero sí sabemos que Galicia es el marco donde transcurre la segunda parte), que la película hereda de la novela²⁰⁸-, *La sirena negra* sigue

²⁰⁷ Bazin, André, *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 1999, p 301.

²⁰⁸ *La sirena negra* (1907) es una de las tres últimas novelas que publica Emilia Pardo Bazán. Con estas tres novelas – las otras dos son: *La Quimera* (1905) y *Dulce dueño* (1911)-, la autora se aleja de ese naturalismo que había caracterizado toda su obra anterior y comienza a frecuentar una literatura de corte psicológico y espiritual, más acorde con las nuevas tendencias literarias de

manteniendo numerosos puntos de contacto con las dos obras anteriores, empezando por eso que en el capítulo anterior he identificado como la idea fuerte de puesta en escena que otorga singularidad a la obra del director de *La sombra iluminada* (esa elaboración minuciosa del encuadre), siguiendo por el inevitable aliento trágico que impregna todas sus historias, y terminando por esa obstinada recurrencia a ambientes malsanos y enrarecidos que, de algún modo, persistirá, cuando la cámara de Serrano de Osma abandone, por vez primera en lo que va de trilogía, los claustrofóbicos interiores de estudio y se disponga a capturar la ambigua luminosidad de la naturaleza.

Seis prolongados fundidos en negro dividen en siete partes bien diferenciadas un filme en el que las abundantes rimas visuales y la repetida aparición de básicamente, dos motivos (la imagen onírica de la sirena negra, que será convocada hasta siete veces por la febril y dislocada mente de Gaspar, y los cinco anuncios de la muerte de Ketty), contribuyen sobremanera a la hora de dotar de la necesaria unidad a una obra cuya sencilla, aunque férrea estructura, parece, en ocasiones, estar regida por parámetros musicales.

Tras un primer visionado no resulta demasiado complicado advertir que *La sirena negra* está claramente dividida en dos partes. La primera corresponde al segmento de la acción que transcurre en la ciudad (dominado por las sombras) y la segunda al que se desarrolla en el campo (una Galicia bañada por la luz). Esta aparente, y fácilmente identificable división, esconde una mucho más compleja y elaborada construcción que, en mi opinión, sólo puede responder al premeditado cálculo de sus responsables.

Como ya he adelantado, el filme está dividido en siete bloques por medio de seis prolongados fundidos en negro. Los tres primeros bloques están divididos a su vez, por orden de aparición, en cuatro, seis, y cuatro secuencias respectivamente. El cuarto bloque, que hace las veces de bisagra entre los dos grandes segmentos (Ciudad/Campo), es el único que consta de un número impar de secuencias, en concreto, siete. La cuarta secuencia de este bloque central, y por lo tanto, la secuencia que corresponde con el centro neurálgico exacto de la totalidad del filme, es aquella en la que, por vez primera, vemos a los personajes de Serrano de Osma en contacto con la naturaleza, y por tanto, con la luz (nos

principios de siglo. De todos modos, a pesar de esta creciente preocupación por los problemas internos de sus personajes (que muy bien pudo haberle contagiado su buen amigo, Miguel de Unamuno), las tres últimas novelas de Pardo Bazán, siguen confiando en la descripción detallada de la realidad exterior como método de aproximación a la verdad última que esconden los personajes; ya que dicha realidad exterior es, en cierto sentido, una proyección de los personajes.

referimos a esa secuencia que se inicia con un plano de Ketty corriendo con su cazamariposas). Secuencia esta que viene precedida además por ese plano en el que el puñal de Solís, en primer término, parte en dos el cuerpo de Ketty – de forma un tanto sorpresiva la niña ha aparecido en el fondo del encuadre (en el que, como veremos, es el tercer presagio de la muerte de Ketty)- y de alguna manera, dicho puñal, parece seccionar también un relato en el que, a partir de ese preciso instante la, como veremos, engañosa luz natural se encargará de sustituir la precaria luminosidad de candiles y fuegos bajos. Como ya habrán podido adivinar, el quinto bloque consta de cuatro secuencias, el sexto de seis, y el último de cuatro, con lo que se repite, de manera exacta y simétrica, la misma cadencia secuencial de la primera parte del filme.

Este sería, a grandes rasgos, el esquema de la estructura secuencial del relato:

Créditos iniciales

Primer bloque (4 secuencias) **Fundido** Segundo bloque (6 sec.) **Fun** Tercer bloque (4 sec.) **Fun**

Cuarto bloque (7 secuencias) **Fundido** (en la cuarta secuencia irrumpe la luz natural)

Quinto bloque (4 secuencias) **Fundido** Sexto bloque (6 sec.) **Fun** Séptimo bloque (4 sec.) **Fun**

Fin

Por último, esta ordenada disposición de secuencias y fundidos que vertebran el relato va a ser complementada por dos tipos de motivos recurrentes y una serie rimas visuales (sobre las que volveremos más adelante) que, en última instancia, terminarán por otorgar al relato esa inesperada condición de artefacto infalible a partir del cual, el inquieto cineasta del que vienen ocupándose estas páginas, volverá a dar salida a su incontenible anhelo de experimentación formal.

2.11. Entre la iglesia y el burdel

En la primera imagen del filme, Gaspar de Montenegro (un excelente Fernán-Gómez) emerge de la más absoluta oscuridad; es noche cerrada, y por eso, su estirada y aristocrática figura se pierde por entre las callejuelas mal iluminadas de una ciudad desierta. Gaspar –como antes el Joaquín²⁰⁹ de *Abel Sánchez* y más tarde el Manolo de *Embrujo*- busca en los efímeros placeres de la vida nocturna el

²⁰⁹ Sorprende, aunque no demasiado, que los dos apellidos sean de tonalidad oscura: Joaquín Monegro y Gaspar de Montenegro

improbable consuelo para una existencia agónica. A Gaspar le falta la fe, y por eso la primera parada de su trayecto nocturno será una ominosa e inquietante iglesia (que rima con la blanca ermita de la última secuencia del filme) en la que tal vez piensa encontrar la fe perdida pero a la que, significativamente, nunca le veremos entrar. Su siguiente, y lógica parada (si atendemos a esa engolada voz en off que nos advierte de que la de Gaspar es “un alma dividida por dos tendencias opuestas”) no puede ser otra que un burdel. Pero ante las libidinosas insinuaciones de una prostituta -que no por casualidad mueve las excitadas aletas de su nariz de la misma forma que lo hará Miss Annie (deslumbrante, Isabel de Pomes), cuando se ofrezca a Gaspar en la penúltima secuencia del filme- la parte religiosa del alma de este joven dubitativo se impondrá de nuevo, convirtiendo el rostro de la joven prostituta (por obra y gracia de una de las escasas sobreimpresiones rastreables en la película) en una imagen de muerte... y otra vez, vuelta a empezar.

La siguiente parada de este singular vía crucis nocturno que lleva a cabo el protagonista de *La sirena negra* tendrá lugar en una (otra) taberna de mala muerte. Allí conocerá a Solís, un bohemio instruido pero de escasos recursos económicos -la puesta en escena de Serrano de Osma, pensada siempre para remarcar (o contradecirlo) el sentido de los diálogos, tipos y situaciones, subraya la diferencia de status social que hay entre los dos noctámbulos con una inteligente disposición espacial de las figuras en el interior del plano- que enseguida despertará el interés (¿morboso o caritativo?) de Gaspar, hasta el punto de que, cuando Solís (un sobre actuado José María Lado) sea expulsado de la taberna, el joven aristócrata saldrá tras él para devolverle el violín²¹⁰ que se ha dejado olvidado.

Bastará un rápido intercambio de palabras para que Gaspar reconozca en Solís a una suerte de alma gemela²¹¹: el desprecio que ambos (eso sí, por distintas razones) sienten por la vida, se traduce en una irrefrenable atracción por la muerte. La comunión definitiva entre los dos amigos tendrá lugar junto una fuente, que, no por casualidad está situada enfrente de la iglesia, cuando el bohemio Solís

²¹⁰ Algunos de los tópicos de cierta literatura romántica (bohemia con violín, jovencita desechada que pone fin a su dolor arrojándose al agua...) que amueblan la diégesis de esta película ya habían aparecido en alguno de los cuentos que Serrano de Osma escribe a principios de esta década y mediados de la anterior.

²¹¹ Gaspar y Solís; Manolo y El Mentor; Joaquín y Abel: los fuertes lazos, a veces de admiración otras de odio, que unen a las parejas masculinas de esta trilogía, sugieren, en ocasiones, posibles relaciones homosexuales. Hay un plano muy significativo a este respecto en *Embrujo*: Manolo se abalanza sobre Lola en su camerino y entonces, El Mentor, inesperadamente, irrumpe en la estancia. La expresión de estupor que se dibuja en su rostro al descubrir a la pareja abrazada sólo puede responder a un ataque de celos.

arranque a su violín una melodía (que sólo él conoce) y que lleva por título: “La danza de la muerte”.

Solís se pone en pie (variando, significativamente, con respecto al plano de la taberna, la altura a la que se colocan las dos figuras en el interior del encuadre) y Gaspar, sentado en un bordillo, contempla alucinado esa cruz, a un tiempo mística y sepulcral, que forman el violín de Solís y el surtidor de la fuente que, elevándose hacia el cielo desde la espalda del violinista corta perpendicularmente el instrumento. Imagen esta, de arrebatadora belleza plástica, que Serrano de Osma repetirá -siguiendo con esa calculada búsqueda de simetría que, como estamos viendo, trata, en todo momento, de poner en relación los dos grandes bloques del filme- hacia el final de la película, cuando Solís, de espaldas a un pequeño arbolito, que corta de nuevo perpendicularmente el violín, interprete, esta vez junto a un riachuelo (en una imagen que remite directamente a *El Doctor Frankenstein* [James Whale, 1931]) la misma melodía macabra. Pero esta vez, el lugar que en la primera actuación estaba reservado a Gaspar lo ocupa Ketty, en el que será, el quinto y último presagio de su muerte.

Pero volvamos a la fuente. La combinación entre la música que brota del instrumento de Solís y el ruido que produce el chorro de agua que despiden el surtidor provocan en Gaspar un nuevo proceso alucinatorio que se concretiza, esta vez, en la imagen de una figura negra de mujer reflejada en el agua. Se trata, claro está, de la primera aparición del motivo de la sirena negra, o si lo prefieren, de la primera vez que la muerte acaricia con su canto hipnótico los oídos del desquiciado Gaspar. Notablemente contrariado se levanta y abandona el lugar sin despedirse de su acompañante. Poco después vemos como su estirada silueta se pierde por entre las sombras de los mismos callejones de los que al principio le vimos salir, hasta que la omnipotente oscuridad del primer gran fundido en negro de la película se encargue de borrar definitivamente los contornos de su imprecisa y alargada figura... y otra vez, vuelta a empezar.

Gaspar de Montenegro es, como acabo de señalar, un hombre al que le falta fe: la imposibilidad de creer en ese tranquilizador más allá que promete la religión le empuja a interrogarse constantemente sobre el misterio de la muerte. Esta atracción por el abismo (por otra parte, tan del gusto de cierta literatura romántica e incluso de la poesía simbolista) le empuja a frecuentar lugares y personajes dudosos de los que espera extraer, no se sabe bien qué enseñanza de ultratumba. Por eso Gaspar se rodea de tipos amargados y envidiosos como Solís; de rígidas, ambiciosas y carnales institutrices como Miss Annie; o de mujeres como Rita (que parece salida de un relato de Poe), cuyo principal atractivo estriba

en la certeza de una muerte cercana, producto de una incurable enfermedad. Pero Gaspar no sólo se nos presenta como un hombre adinerado y ocioso que puede permitirse el lujo de pagar²¹² por contemplar ese espectáculo de abyecciones que se ha montado a su alrededor, sino que en ocasiones (y recupero ahora la idea del alma dividida) la película se esfuerza demasiado (más que la novela: la moral de la época obliga) en mostrarle como un alma caritativa que ayuda a los desvalidos y que parece haber encontrado la razón de su existencia en el cuidado y la educación de esa niña -en la novela (que no en la película) fruto de un amor incestuoso- que quedó huérfana al morir Rita. Sin embargo, lo que esta ejemplar conducta esconde no es otra cosa que un deseo de inmortalidad, una manera de solventar el problema de la muerte perpetuándose en el recuerdo de ese hijo espiritual que, siguiendo la alambicada lógica unamuniana (tan del gusto de la escritora gallega, y también, por qué no, del propio Serrano de Osma) es más que un hijo natural, ya que ha sido elegido por su nuevo padre cuando ya estaba en este mundo.

Con todo, la película plantea, eso sí, entre líneas, una lectura todavía más compleja y pesimista de su figura protagónica, que nos lleva incluso a pensar en Gaspar como un personaje tomado directamente en préstamo del género fantástico (género, por otro lado, con el que la trilogía flirtea en no pocas ocasiones). Y es que bien mirado, este Gaspar de Montenegro es en realidad un ángel de la muerte que va sembrando cadáveres a su paso: primero será su novia de juventud –que, en mi opinión, fue introducida en el segundo guión (no estaba ni en la novela, ni el primer libreto) para dar una explicación más racional (y menos perturbadora, por lo innato de dicha conducta) al incontenible deseo de aniquilamiento que gobierna al protagonista- después vendrá Rita, y más tarde Ketty y Solís. La propia letra del texto fílmico se encarga a su vez de sugerir, más que de suministrar, numerosas pistas a este respecto: Gaspar, como los vampiros, duerme de día y actúa de noche; en la escena siguiente a su, anteriormente descrito periplo nocturno, vemos a Gaspar tendido, inmóvil (¿muerto?) en su lecho, mientras su hermana descubre las cortinas para dejar entrar la luz del día; después de escuchar junto a Rita los pasos de la muerte subiendo por la escalera, Gaspar, se despide, y

²¹² Aunque rechaza los servicios de la prostituta en el burdel, al salir, deja dinero sobre una mesita; hace lo mismo en la taberna, donde tampoco prueba la bebida que le ha servido el camarero; y por último, la primera vez que entra a casa de Rita, vuelve a dejar dinero sobre la mesa del recibidor, antes de abandonar la casa, repitiendo así un gesto que no sólo le sirve a Serrano de Osma para demostrar que en la mente de Gaspar el burdel, la taberna y la casa de Rita forman parte del mismo itinerario morboso, sino también, en cierto modo, para reprobar la conducta de ese aristócrata atormentado al que la película siempre contemplará con cierta severidad.

mientras desciende por la misma escalera que poco tiempo antes ha utilizado la muerte, el fuerte ruido de sus pasos (los de Gaspar) ocupan un sobrecogedor primer plano en la banda de sonido, como queriendo así subrayar su secreta condición de novio de la muerte; la primera vez que Rita se encuentra con Gaspar (cómo no, en la escalera²¹³) le pregunta con cara asustada, “¿viene usted de allá...”; antes de añadir el final de la pregunta, “de Manila?”, un pequeño, pero significativo silencio nos invita a colegir que Rita ha reconocido enseguida la trágica identidad oculta del joven aristócrata.

Por último, en la escena en la que Gaspar duerme junto al cuerpo moribundo de Rita, se encuentra, a mi entender, la prueba definitiva a este respecto. La escena merece ser descrita con detenimiento: en el trayecto que lleva del salón al cuarto donde Rita se despide de este mundo, Gaspar se cruza, en un largo plano secuencia, primero con el médico, luego con el cura, y finalmente con la criada; después de consolar a Rita, el aristócrata sale de la habitación y se acomoda en un sofá del salón donde piensa pasar la noche; como no podía ser de otra manera, el reloj del salón marca las 11:25 de la noche; rápidamente se queda dormido y en su sueño volvemos a escuchar los pasos (¿de la muerte?) que camina por el pavimento mojado de la calle, después por el portal y más tarde por la escalera (lugares estos, por los que ya hemos visto transitar a Gaspar); cuando por fin la cámara (es un plano subjetivo) llega junto a la puerta de Rita, el joven aristócrata se levanta, como empujado por un resorte (como hemos visto una y mil veces incorporarse a los vampiros en su ataúd), y surge, inesperadamente, por la parte inferior del encuadre; la puerta se abre, sale Rita y juntos atraviesan un túnel de oscuridad infinita que les lleva hasta el cuarto donde Ketty, con una mancha de sangre en el vestido (segundo presagio de su muerte) duerme plácidamente. Si bien, esta escena puede leerse como un sueño en el que Gaspar ve como la muerte ronda a Rita, tampoco me parece demasiado aventurado verla como una pesadilla en la que Gaspar (el ángel de la muerte) se ve a sí mismo (es un plano subjetivo) caminando por lugares que conoce, hasta llegar a la puerta del cuarto de Rita (subrayando que es él quien mira ese plano, por medio de la curiosa incorporación que acabo de describir) para conducirla, finalmente, a ese incierto lugar donde habitan los muertos.

²¹³ Como ya sucediera en *Abel Sánchez*, y volverá a ocurrir en *La sombra iluminada*, una crujiente y siniestra escalera -que recuerda a la no menos tétrica escalera que daba título al excelente filme de Siodmak, *La escalera de caracol* (*The spiral staircase*, Robert Siodmak, 1945)- disputa, en algunas secuencias, el protagonismo del filme a los actores.

2.12. Un filme de miradas

La sirena negra es un filme vertebrado a partir de miradas. El empleo sistemático de planos subjetivos, que, como bien sabía Hitchcock, incrementan el grado de identificación del espectador con el personaje, le sirve a Serrano de Osma para, en cierto sentido, obligarnos a compartir con Gaspar todas sus obsesiones. La alusión al director de *Recuerda* (*Spellbound*, Alfred Hitchcock, 1945) no es en absoluto gratuita ya que, a mi entender, el tercer largo de Serrano de Osma prefigura en varios aspectos la que sin dudarlo es una de las cumbres de la filmografía del cineasta británico: *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958). Y es que no hace falta ser demasiado observador para caer en la cuenta de que cuando Gaspar descubre a Rita en la consulta del médico y se queda literalmente paralizado, puesto que ha creído reconocer en los rasgos de la enferma a su antigua novia gallega (o, tal vez, a esa sirena mortuoria que de niño le llamaba desde el fondo del río), está, de algún modo, ensayando el mismo gesto de perplejidad que once años después repetirá el Scottie de *Vértigo* cuando descubra por las calles de San Francisco a una joven que guarda un increíble parecido con su añorada Madeleine -otra Ofelia (aunque esta sólo momentáneamente) regalada a las aguas-. Lo que viene después, en ambos casos, no es otra cosa que el esfuerzo extenuante para arrancar a ese antiguo amor, trágicamente perdido, de entre los muertos (aunque en el caso de Gaspar no quede muy clara la verdadera identidad de dicho amor pretérito).

A la mirada fascinada y necrófila de Gaspar en la consulta del médico, cuando sus ojos se topan por vez primera con la mirada pantanosa de Rita, siguen, a lo largo de todo el filme una prolongada serie de miradas deseantes en casi todas las direcciones. Y es que no cabe duda que *La sirena negra* es, entre otras cosas, el severo retrato de un grupo de reprimidos que acabarán dando salida a sus frustraciones sexuales por medio del crimen; algo en lo que Téllez²¹⁴ ve, con acierto, el “trasunto metafórico de la miseria sexual franquista”.

²¹⁴ Téllez, José Luis, “Carlos Serrano de Osma”. En Borau, José Luis (dir.), *op. cit.*, pp. 814, 15.

En primer lugar está la mirada lujuriosa que el rebelde²¹⁵ Solís posa con insistencia sobre el cuerpo exuberante de la institutriz inglesa. Cuando no está presente su amo el bohemio devora con los ojos a Miss Annie sin importarle demasiado que esta sea consciente de su acoso. Más tarde, cuando los coqueteos de la institutriz con Gaspar comienzan a dar sus frutos, Solís se ve obligado a espiar a la pareja desde el fondo del plano, escondido tras un arbusto o una roca. Hay, en este sentido, una escena que merece ser recuperada aquí, fundamentalmente porque es el ejemplo más acabado de una de las soluciones formales que, como ya dije, Serrano de Osma ensaya con mayor frecuencia y fortuna a lo largo y ancho de todo el filme: el plano secuencia. Ya durante el rodaje el propio director había asegurado²¹⁶ que *La sirena negra* iba a ser una película donde la expresividad se lograría “principalmente por los encuadres y los movimientos de cámara”.

La escena comienza con un plano medio de Kitty preguntando a Miss Annie (que de momento permanece en off) el porqué de la muerte de las abejas tras la pérdida de su agujón (en lo que es el cuarto presagio de su trágico destino). La cámara se retira ligeramente hacia atrás y entonces descubrimos que Miss Annie está sentada junto a Kitty en una silla del jardín. Mientras la institutriz responde, el anterior desplazamiento de la cámara nos permite atisbar el fondo del jardín por donde ahora vemos se acerca Gaspar. Cuando el joven aristócrata salga del plano por la izquierda descubriremos, todavía más al fondo, como la figura del inquietante Solís asoma por entre las ramas de un arbusto. La cámara panoramiza levemente hacia la izquierda hasta encuadrar a Gaspar que acaba de llegar junto a la niña y su tutora, componiendo así un encuadre en el que están presentes todos los personajes (sigue viéndose a Solís al fondo) que, hasta ese momento, han aparecido en la secuencia. Una ligera panorámica aísla a Gaspar y a Kitty en un abrazo, pero inmediatamente los abandona para convertirse en un largo travelling que sigue el ortopédico caminar de Solís por detrás del arbusto que rodea el jardín. Este prolongado travelling termina en un primer plano del voyeur, ubicado ahora en una posición más próxima a esa atípica familia que conforman el aristócrata

²¹⁵ La rebeldía de Solís contra su amo va a quedar de manifiesto en esa escena en la que el primero, después de rechazar con malos modos las corbatas que a través del mayordomo Tadeo le envía el segundo (al tiempo que grita “a mí me importa poco lo que él ordene”) golpea con su chalina en el objetivo de la cámara y de paso duplica el alcance de su protesta que ahora parece alcanzar también, en una suerte de guiño *pirandelliano*, a esa instancia rectora que organiza el relato y cuyo emblema más evidente no es otro que el tomavistas. La escena concluye con un plano de Solís atándose la chalina frente a un (otro) espejo.

²¹⁶ En una entrevista concedida a Concha Gracián y publicada en *Cinema*, num. 27, 1 de mayo de 1947.

neurasténico, la institutriz inglesa y la huérfana predestinada. Una rápida e inesperada panorámica hacia la izquierda, siguiendo el movimiento de la cabeza de Solís, que ha sentido como alguien le observaba, nos sirve para descubrir a Tadeo (el mayordomo) quien, desde el fondo del encuadre, espiaba a su vez a Solís. Así pues, en un único y elaborado plano, que sabe sacar provecho a los distintos niveles de profundidad del encuadre y a la movilidad de la cámara, Serrano de Osma nos presenta una inquietante comunidad en la que todos parecen vigilarse entre si.

Ya ha comparecido en estas páginas aquella secuencia en la que Solís acaricia su cuchillo (es un primer plano del arma) justo en el momento en que Ketty entra por el fondo del encuadre. Lo que no se ha advertido hasta ahora es que dicho conjunto de planos sobrepasa, con mucho, los límites del decoro establecidos por la pacata moral de la época. Como en otras muchas ocasiones los censores de turno (genéticamente incapacitados para leer en los filmes todo aquello que fuera mostrado de una forma indirecta) no cayeron en la cuenta y la secuencia de marras fue exhibida en los cines de España como sigue: Solís acaricia su puñal con sospechosa delectación cuando la inesperada entrada de Ketty (que dice: “Solís, Solís, qué cuchillo tan mono, ¿me lo dejas para sacar punta al lápiz?”) le interrumpe; siguiendo los pasos de la niña irrumpe en el salón la institutriz, y es entonces cuando la cándida (y por cierto, insoportable) Ketty pregunta: “¿has visto que cuchillo tan mono tiene Solís?”; el bohemio, avergonzado, esconde el puñal y la gélida institutriz, sin mediar palabra, abandona la estancia llevándose a rastras a la niña curiosa; la escena se cierra con un plano del bohemio despechado que continúa, de nuevo en soledad, acariciando su cuchillo.

En segundo lugar, nos encontramos con la mirada deseante, y también intrigante, de Gaspar. Deseante, claro está, porque ante las insinuaciones de la institutriz -por ejemplo, en la, ciertamente elevada de tono (para la época) escena de la biblioteca- Gaspar no puede resistirse a sus atractivos y la devora también con la mirada, hasta el punto de que, cuando Miss Annie coloque un libro en lo alto de la estantería la cámara de Serrano renunciará esta vez al fondo enfocado, mostrándonos la cabeza de la institutriz en primer término, y abajo, en picado, el rostro de Gaspar (que mira a la joven inglesa) *desenfocado* por el deseo.

Pero la mirada del protagonista es también intrigante. En la escena en la que Miss Annie reprende a Solís por ofrecer a Ketty una manzana (por lo visto prohibida en su estricta dieta inglesa), Gaspar, comprende, ante el acatamiento servil del antes rebelde Solís, que el bohemio está enamorado de la institutriz. A

partir de entonces, todos los movimientos de aproximación del aristócrata taciturno a Miss Annie responden, ya no sólo a la indudable atracción que el último de los Montenegro siente por la joven, sino también, a una calculada estrategia que tiene por objeto ridiculizar a un Solís que, al mostrar abiertamente su debilidad por la carne ha perdido el favor de su exquisito dueño. Siguiendo este orden de cosas, cuando Gaspar descubra a Solís merodeando por las rocas del rompeolas (nosotros, en un inteligente empleo del fuera de campo, sólo vemos su sombra) abrazará a Miss Annie en la playa, para después, en cuanto advierta que el bohemio ha dejado de espiarles, soltarla rápidamente con la improvisada y pueril excusa de salvar a Ketty del peligro de las olas.

De la mirada deseante de Miss Annie poco se puede decir: que su deseo es, evidentemente, más crematístico que sexual y que, tal vez, lo más característico de su proceder resida en que se sabe en todo momento foco privilegiado de las dos miradas masculinas; miradas que, por si quedaba alguna duda, ella misma se encarga de alimentar.

2.13. La engañosa luz de la naturaleza

Ya hemos visto como la propia estructura del relato se esfuerza en subrayar esa división del filme en dos partes claramente delimitadas. División esta que, a simple vista, viene motivada por el evidente contraste entre una primera parte en la que, como en el resto de la trilogía, el rodaje en estudio facilita la recreación de esos ambientes sórdidos, recargados y oscuros que no son otra cosa que la proyección lógica de los atormentados personajes que los habitan, y una segunda mitad en la que el abandono del estudio y el consiguiente traslado de todo el equipo a la costa gerundense, propicia la irrupción de la luz natural en la recta final de una trilogía que había permanecido hasta entonces sumergida en las sombras. Pero, como veremos a continuación, esta luz, lejos de purificar, o simplemente iluminar, las vidas de este singular grupo de seres angustiados, lo que hará será precisamente lo contrario: hacerles caminar sin descanso por el borde de un acantilado de pasiones a la espera del inevitable resbalón que desencadene la tragedia.

Como acabamos de ver en el apartado anterior, si exceptuamos a Ketty, el resto de las personas que acompañan al joven adinerado, en este su viaje-huida al pazo gallego, no hacen sino acentuar, por distintas razones, el ya de por si inestable equilibrio emocional del protagonista. Así, las repetidas alusiones de

Solís al turbio pasado de su amo harán renacer en este último el recuerdo de una trágica experiencia juvenil de cuyo fatal desenlace todavía se siente responsable²¹⁷. Un flash-back –que recupera momentáneamente esa *manera de hacer* del arte mudo (flous, series de encadenados e incluso un plano-homenaje al Potemkin *eisensteiniano*) que tan presente había estado en los dos capítulos anteriores de la trilogía- resume la historia de amor que vivió el joven Gaspar con una lugareña, y a la que el intolerante patriarca de los Montenegro²¹⁸ decidió poner fin para impedir así que su sangre aristocrática se mezclara con la de una insignificante campesina que acabaría arrojándose al mar desde lo alto de un acantilado. De igual manera, la turbadora presencia de la institutriz despertará la parte corrompida del alma de Gaspar: esa que únicamente parece responder a las acuciantes necesidades de su irrefrenable apetito sexual.

Por otro lado, convendría señalar, que si bien Ketty se nos presenta en todo momento como el único agarradero que le queda a Gaspar para no caer definitivamente en esa sima de la corrupción que representan el bohemio y la institutriz inglesa, también es verdad que, bien mirada, la inmaculada transparencia de la niña, la blanca luminosidad de su conducta (que incluso se extiende por su ropa) esconde también, un cierto grado de ambigüedad; y no me estoy refiriendo únicamente a toda esa serie de presagios de muerte que acompañan a la niña desde su primera aparición en la película, sino también, al significativo hecho de que la naturaleza que rodea constantemente a Ketty, y con la que parece haber alcanzado una suerte de comunión espiritual, sea una naturaleza compuesta, básicamente, por abejas y mariposas muertas, manzanas del pecado y acantilados que esconden una promesa de muerte.

Y ya que hablamos de ambigüedad, qué decir de ese “final feliz” con el que Serrano de Osma cierra de manera hartó sospechosa la trilogía. Desde lo precipitado de su resolución, hasta la premeditada ubicación de la ermita (no olvidemos que era un decorado) en el borde mismo del acantilado, todo en este final invita a pensarlo de una manera radicalmente opuesta a la que propone la

²¹⁷ A partir de esta misma idea Serrano había escrito a principios de la década un cuento titulado “Como antes de *aquello*” (publicado en *Juventud*, num. 72, 2 de septiembre de 1943).

²¹⁸ Llama la atención que Serrano de Osma elija para sus habituales *cameos*, personajes poderosos y de hábitos despóticos que de alguna manera recrean su propia condición de responsable absoluto de la película que está rodando. Así, si en *Abel Sánchez* prestaba sus rasgos al mismísimo Satán aquí lo hace con el tiránico cabeza de familia de los Montenegro.

moralizante voz en off que lo acompaña en la banda de sonido²¹⁹. Así pues, al introducir un final tan brusco y repentino, y por lo tanto, ajeno al ritmo sereno y contemplativo (si lo comparamos con el de sus dos obras anteriores) que había presidido el resto del filme, acompañándolo además, por una nada inocente ubicación de la iglesia hacia la que asciende la inminente pareja de recién casados junto a un acantilado, que bien podría ser el mismo que eligió la novia campesina de Gaspar para poner fin a su vida, Serrano de Osma consigue, por un lado, acallar las sospechas de los censores acerca de la inmoralidad del filme, y por otro, mantenerse fiel a la compleja visión del mundo que sostiene y da sentido al resto de la película.

De todos modos, aunque el desenlace de *La sirena negra* no hubiera sido puesto en imágenes desde la ambigüedad, la impresión que se habría alojado en el ánimo del espectador al final la película hubiera sido exactamente la misma; y es que después de contemplar este obsesivo filme uno no puede sustraerse al influjo de esa calle desierta y sumida en las sombras que une la iglesia con el burdel y por la que camina insistentemente un hombre, a ratos un demonio, en el que lo místico y lo morboso, la caridad y los bajos instintos, en suma, la luz y la oscuridad, son, de alguna manera, complementarios.

²¹⁹ “La sangre inocente de Ketty ha purificado de una vez para siempre el dolorido corazón de Gaspar de Montenegro que, con la amante compañía de la continuadora de su estirpe y su destino, emprende feliz y animoso el duro y áspero camino de la vida clara y sencilla, puesta su confianza en la única potencia rectora de toda voluntad terrena: Dios todopoderoso”.

Capítulo 3

Un cineasta a sueldo (1947-1953)

3.1. Vida en sombras y los telúricos

“La productora Boga S.A., que bajo la égida de Serrano de Osma se dedicaba a la producción *telúrica* –*Abel Sánchez*, *Embrujo*, *La sirena negra*–, se ha escindido. Quedan al frente de ella ahora, Butragueño y Gómez, los cuales han confiado a Enrique Herreros la realización de *La muralla feliz*”²²⁰. De esta escueta manera se hacía eco la prensa especializada de las graves disensiones internas acaecidas en el seno de la productora (ver *supra*) y del consiguiente abandono prematuro de la misma por parte de dos de sus miembros fundadores: Serrano de Osma y Martínez Arévalo. A partir de entonces (verano de 1947), el joven cineasta madrileño, comienza a estudiar la posibilidad de poner en pie nuevos proyectos en la misma ciudad donde hacía apenas un año había iniciado su carrera profesional y en la que tan acogedoramente había sido recibido por los sectores más inquietos del mundillo cinematográfico catalán; tanto es así que será, precisamente, de su estrecha relación con uno de los personajes más singulares y atractivos del *amateurismo* catalán, de donde surja el siguiente proyecto en el que se verán implicados, no sólo Serrano de Osma y Arévalo, sino también, como veremos, la casi práctica totalidad del equipo técnico, y buena parte del artístico, que había hecho posible eso que aquí vengo llamando *La trilogía telúrica*.

Según parece, fue el propio Serrano de Osma quien convenció a su viejo amigo²²¹ Lorenzo Llobet-Gràcia para que diera el salto al profesionalismo²²²,

²²⁰ Nota anónima aparecida en *Cámara*, num. 112, el 1 de Septiembre de 1947.

²²¹ Según Torrella, la amistad entre ambos cineastas es anterior al viaje de Serrano de Osma a Barcelona para iniciar el rodaje de *Abel Sánchez* (en Torrella, Josep, *Rodatges de postguerra a Barcelona*, I.C.C. col·lecció ORPHEA, num. 2, Barcelona, 1991, p. 140). Es probable que se conocieran en alguno de los múltiples certámenes de cine amateur que se habían celebrado en aquella década, e incluso en la anterior. Si bien Serrano de Osma no tomó parte en ninguno de estos certámenes como *cineista* sí que era uno de los asiduos a las proyecciones que de las películas premiadas se habían organizado en Barcelona y Madrid. Conviene recordar también, que el estreno de *Abel Sánchez* en Barcelona fue patrocinado por la agrupación “Amics del cinema” de Sabadell, uno de cuyos fundadores no era otro que el propio Llobet-Gràcia.

abandonando la que hasta entonces era una de las más brillantes carreras amateurs de las que se tenía noticia. El proyecto en cuestión, en la línea de los tres primeros largos de Serrano de Osma, pretendía conciliar un presupuesto modesto con una cierta ambición en el plano estético; se trataba de un guión original, escrito por Llobet-Gràcia y Victorio Aguado (colaborador habitual de la revista *Imágenes*) que se atrevía con una insólita historia de cine dentro del cine y que proponía además un conflictivo acercamiento a uno de los temas tabú para el cine español de la época: la Guerra Civil; una contienda que iba a ser puesta en imágenes –y de ahí su extremada conflictividad- desde el punto de vista de los vencidos (inédito, por obvias razones, en el cine español de posguerra). Supongo que a estas alturas, para el lector que haya seguido con cierto interés las páginas que anteceden a esta, no resultará complicado comprender los motivos por los cuáles el director de *Embrujo* decide involucrarse en un proyecto tan a contracorriente como este: y es que, en última instancia, Serrano de Osma debió sentir como propia la historia de aquel otro Carlos de la ficción, con el que además de nombre de pila compartía un similar perfil biográfico y, sobre todo, una misma obsesión enfermiza por el cinema; obsesión, qué duda cabe, también extensible al propio Llobet-Gràcia, quien, como veremos, terminaría pagando un alto precio por esta su compartida adicción a las imágenes en movimiento.

Para sacar adelante el proyecto *Vida en Sombras* (1948), primer y único largometraje de Llobet-Gracia, se crea una productora llamada Castilla Films, cuyo capital social -según consta en una nota que con los datos de la nueva empresa acompaña al guión de *Bajo el signo de las sombras*²²³ que se presenta ante los censores para obtener el permiso de rodaje²²⁴- es de un millón de pesetas, y cuyos dos únicos gerentes son Francisco de Barnola (ayudante de producción en *Embrujo* y *La sirena negra*) y el propio Serrano de Osma. Así pues, todo parece

²²² “Las constantes presiones que sobre él venían realizando el director Carlos Serrano de Osma, el jefe de producción Carlos (¡!) Arévalo y el estupendo operador Torres Garriga, consiguieron el triunfo de hacerle abandonar su labor de aficionado para iniciarse así en el campo del profesionalismo”. Esta afirmación procede de un artículo escrito por J. Fuembuena después de visitar el rodaje de *Vida en Sombras* y después de haberse entrevistado con su máximo responsable (en Fuembuena, J., “Hablemos hoy de... Lorenzo Llobet-Gracia”, *El mundo deportivo*, 12 de Diciembre de 1947).

²²³ Primer nombre de un proyecto que antes del definitivo *Vida en sombras*, se llamaría también *Hechizo*.

²²⁴ Expediente de rodaje: 232 / 47.

indicar²²⁵ que el nombre de Castilla Films fue utilizado, en un principio²²⁶, para dar cierto empaque oficial a una producción que en realidad iba a ser costeada por un grupo de amigos a los que la experiencia había enseñado que para sacar adelante una película modesta como la que proyectaban, bastaba con un no demasiado abundante desembolso inicial al que eso sí, había que sumar después, el indispensable crédito sindical que las autoridades adelantaban por aquel entonces a prácticamente toda productora que presentara junto con el guión una estimación aproximada del presupuesto y una lista completa del personal técnico y artístico con que se contaba. De los cuarenta y nueve filmes producidos en España en 1947 sólo a seis no les será concedido el anhelado crédito sindical: *Vida en sombras* es uno de ellos. Según parece, la notificación de la no concesión del crédito llega cuando el rodaje ya está bastante avanzado, lo que obliga al propio Llobet-Gràcia a hacer frente, por un lado, a los gastos atrasados del mismo²²⁷ y por otro -supongo que con la esperanza de conseguir, una vez terminada la película, algún permiso de doblaje que le permita recuperar parte del dinero invertido- a los que todavía están por llegar hasta el último “corten”. Como era de esperar, la relación del filme acabado con los organismos censores será de lo más problemática: a grosso modo²²⁸ se concreta una paupérrima Tercera Categoría que, gracias a un remontaje de última hora, se transformará en una todavía improductiva Segunda Categoría B. Así las cosas, el estreno de la película se va retrasando y cuando por fin tiene lugar, ya en 1953, se produce en las peores condiciones que cabía esperar, dando origen a un efímera y nada lucrativa carrera

²²⁵ Otro de los datos que invita a pensar que Castilla Films era, por entonces, una firma fantasma, es el hecho de que la dirección que se indica como propia de la empresa no es otra que el domicilio particular de los padres de Serrano de Osma.

²²⁶ Y digo en un principio, porque más adelante esta productora, bajo la dirección de Francisco de Barnola, se encargará de producir el segundo largo de Antonio del Amo, *Noventa minutos* (1949), y tratará de poner en pie, aunque según parece (ver *infra*) con poca seriedad, el que iba a ser el quinto largo de Serrano de Osma: *Cerco de ira*.

²²⁷ Según ha contado Fernán Gómez, protagonista del filme, a los dos meses de iniciado el rodaje todavía no habían cobrado nada: “Ni él [Llobet-Gràcia] ni sus socios y asesores debieron echar bien las cuentas, porque llegó un momento, en el mes de enero, en que yo debía ya dos meses de hotel (...) en la noche del cinco de Enero suelen llegar a España los Reyes Magos (...) me pareció buen motivo para suplicar a Llobet-Gràcia que nos diese a María Dolores [Pradera] y a mí algo del dinero que nos adeudaba” (en Fernán Gómez, Fernando, *El tiempo amarillo*, vol I, Debate, Madrid, 1990, p. 30).

²²⁸ Puede verse una descripción minuciosa de este periplo administrativo en Castro de Paz, José Luis, “Vida en sombras”. En Pérez Perucha, Julio (ed.) (1997), *op. cit.*, pp. 239-242.

comercial que acabará llevándose por delante el peculio personal y la salud mental de su fáctotum²²⁹.

Pero lo que en resumidas cuentas nos interesa aquí es clarificar y delimitar con precisión hasta donde llega la intervención de Serrano de Osma en *Vida en sombras*. Pues bien, si como ya han apuntado otros antes que yo, la aportación del director de *Abel Sánchez* se limita a una frustrada supervisión general²³⁰ que no llega a consumarse²³¹ porque a los pocos días de iniciarse el rodaje el cineasta madrileño es requerido por Taurus Films para hacerse cargo del que va a ser el cuarto largometraje de su carrera, sí que quisiera insistir en la significativa circunstancia de que, a pesar de que la participación de Serrano de Osma en *Vida en sombras* fue, en verdad, insignificante, no se puede decir lo mismo de la intervención del que hasta entonces había sido su estrecho grupo de colaboradores en la ciudad condal. A fin de cuentas -y aunque sea esta una verdad de perogrullo creo pertinente volver sobre ella- en la confección de una película intervienen de manera más o menos decisiva un buen número de personas, hasta el punto de que siempre resulta complicado delimitar el grado de “autoría” de la obra en cuestión. Incluso en casos como en el que aquí nos ocupa, donde la implicación personal de Llobet-Gràcia está fuera de toda duda (se trata de un guión original, con cierta impronta autobiográfica, y, como ya ha quedado dicho, financiado en gran medida por el propio cineasta), se pueden identificar, y de hecho se identifican, toda una serie de marcas -desde el gusto por la iluminación fuertemente contrastada a la

²²⁹ Para un mayor ahondamiento en las trágicas circunstancias que rodearon esta película véase, Sánchez Salas, Daniel: “Vida en sombras o la película del hechizado”, en *Secuencias*, num. 1, 1994, pp. 9-44.

²³⁰ En el apartado de observaciones que se incluye al final del formulario con los datos del equipo técnico y artístico y el presupuesto aproximado de *Bajo el signo de las sombras* puede leerse lo siguiente: “Dada la circunstancia de que esta película es la primera de largo metraje realizada por D. Lorenzo Llobet-Gràcia, su realización irá supervisada por Carlos Serrano de Osma” (Expediente de rodaje: 232/47). Según ha contado Tony Román -en referencia a su debut profesional en *Escuadrilla* (1941), bajo la supervisión de José Luis Sáenz de Heredia- en aquel tiempo era habitual que los productores designaran a un director con experiencia para que supervisara el trabajo de los directores noveles, su trabajo “consistía en una especie de ángel de la guarda del director, que tenía que ir viendo como lo hacía, corrigiendo los defectos, etc.” (Declaraciones extraídas de Coira, Pepe, *op. cit.*, p. 53).

²³¹ Sánchez Salas comenta que en la segunda versión del guión, la película arrancaba con una escena en la que “una voz en off iba explicando diferentes aspectos del rodaje de la película mientras aparecían diversos componentes del equipo realizando sus funciones”. Entre ellos figuraba Serrano de Osma al que la voz en off presentaba como “supervisor de la película” (en Sánchez Salas, Daniel, *op. cit.*, p. 17).

querencia por el plano largo- cuya procedencia *telúrica* -si tenemos en cuenta que este es el cuarto rodaje consecutivo en el que interviene el compenetrado equipo de Serrano de Osma en poco más de un año- es fácilmente verificable.

La nómina de *telúricos* implicados en este rodaje es amplia y significativa: ya se ha mencionado en estas páginas al que fuera ayudante de producción en *Embrujo* y *La sirena negra*, Francisco de Barnola, que desempeña aquí las tareas propias del Director General de Producción; Martínez Arévalo ejerce, al igual que en *La trilogía*, de Jefe de Producción; Torres Garriga se encarga de la fotografía: el maestro Leoz de la música; Aurelio G. Larraya repite como segundo operador; Pedro Lazaga figura como ayudante de dirección; y Fernán-Gómez, María Dolores Pradera e Isabel de Pomes en el cuadro artístico, completan la abultada y significativa lista. Así las cosas, era difícil que el influjo telúrico, con su trágica visión del mundo, y también, por qué no, con su ya crónico “mal de taquillas” incluido, no dejara de asomar por entre las pregnantes imágenes de esta notable película.

3.2. Rodaje en Madrid

Muy probablemente, en los últimos compases del verano de 1947, Serrano de Osma regresa a Madrid por un doble motivo: ocupar su plaza de profesor de Realización Artística en el recién inaugurado Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas y encargarse de la dirección de un filme, que en principio iba titularse *La tela de araña*, pero que por problemas de propiedad intelectual con un película argentina acabaría llamándose *La sombra iluminada*. De lo acontecido en el IIEC durante sus primeros años de existencia daré cuenta más adelante en un capítulo aparte, en cuanto al que a la postre acabará siendo el único rodaje de Serrano de Osma en su ciudad natal a lo largo de toda su carrera profesional, diré que se trataba del segundo (y último) proyecto de Taurus Films: una productora afincada en Madrid que acababa de iniciar sus actividades, tratando de ajustarse lo más posible, en sabia lógica comercial, a los gustos oficiales, con un filme de temática misionera- *La manigua sin Dios* (Arturo Ruiz Castillo, 1948)- y que, al parecer, había creído ver en el joven, pero ya experimentado, Serrano de Osma, la persona idónea para hacerse cargo de un segundo proyecto con el que la incipiente firma pretendía sumarse, con una producción nacional, a la exitosa serie de filmes psicológicos americanos que en los últimos tiempos habían arribado a la capital. Con lo que a buen seguro no contaban los responsables de la nueva empresa productora -conviene tener en

cuenta que por estas fechas todavía no se han estrenado en Madrid *Embrujo* y *La sirena negra*- era con los irrefrenables y siempre renovados deseos de experimentación que desde el inicio de su carrera habían guiado el quehacer fílmico de Serrano de Osma, y que poco tiempo después, cuando al estreno de los dos filmes citados se sume el de *La sombra iluminada*, servirían para colgarle definitivamente el sambenito de cineasta “iluminado”²³² y poco rentable que en el futuro tanto perjudicaría al normal desarrollo de su carrera profesional. Y es que, como veremos a continuación, partiendo de un sencillo y rutinario guión literario de intriga psicológica escrito por dos viejos conocidos²³³, Cabezas y Vega Picó – autores también del libreto de *La manigua sin Dios*- Serrano de Osma, apoyado en esta ocasión por nuevos pero igualmente entusiastas colaboradores, construye la que, según todos los datos manejados²³⁴, parece ser la cuarta y más audaz materialización de ese espíritu innovador y ajeno a cualquier moda o corriente oficial que, como venimos viendo, había presidido sus trabajos anteriores.

Para el rodaje de *La sombra iluminada*, Taurus Films alquila el más pequeño de los seis platós con los que cuentan los estudios CEA -junto con los de Sevilla Films y Chamartín, son, por aquel entonces, los estudios de rodaje mejor equipados de la capital- ajustándose de este modo a las necesidades de un proyecto, a priori, poco ambicioso, en el que la mayor parte de las escenas se concentran en, básicamente, dos únicos decorados: una gran escalera vecinal y un inmueble. Como ya ha sido apuntado, la peripecia argumental enmarcada en tan exiguo decorado es también de una sencillez y una concentración extrema (no hay

²³² A principios de los cincuenta, la creencia de que Serrano de Osma es un cineasta “peligroso”, al menos en términos económicos, ya parece estar bastante extendida, como pone de manifiesto esta pregunta que, durante el rodaje de *Rostro al mar* le formula un periodista al productor, Antonio Bofarull “¿Por qué has contratado a Serrano de Osma, realizador “iluminado”, hombre tanto de inspiración como de conocimientos magnífico e inquieto cineasta, más considerado como antieconómico?” (en *Cámara*, num. 200, 1 de Mayo de 1951).

²³³ De su pluma surgió, como vimos en el capítulo anterior, el guión literario de *La sirena negra*. En esta ocasión, como en la precedente, Serrano de Osma volverá a encargarse de la adecuación del texto de Vega Picó y Cabezas a las exigencias propias del cinematógrafo, es decir, volverá a encargarse de la redacción de eso que en la terminología de la época denominaban el guión técnico.

²³⁴ En la actualidad la película se encuentra desaparecida, así que todos los juicios y apreciaciones que sobre la misma se efectúan en este apartado son meras conjeturas; de cualquier forma, la ingente cantidad de fuentes originales consultadas (guión original, fotos de rodaje, declaraciones de personas que intervinieron activamente en el rodaje como Juan Mariné y Francisco Canet, expedientes de rodaje y censura, prensa y revistas especializadas de la época...) contribuye a otorgar cierta fiabilidad a todo lo aquí defendido.

tramas secundarias y a la escasez de personajes relevantes se suma la ya habitual renuncia a todo desarrollo psicológico de los mismos), por lo que todo hace prever un rodaje rápido, rutinario y sin apenas complicaciones. Sin embargo, la, por aquella época, desbordante personalidad del director de *Embrujo*, su continua predisposición a inventarse nuevos desafíos, su, en verdad algo imprudente deseo de dar respuesta en cada nueva película a un problema teórico distinto, van a convertir, supongo que para asombro de los responsables de Taurus Films, el plató número seis de los estudios CEA en un complejo mecano de plataformas elevadas, techos móviles, pronunciados fosos y paredes deslizantes, por cuyos vericuetos se desplaza en calculado trajín el insidioso tomavistas de Serrano de Osma, al improbable y costoso ritmo de dos planos por día.

El propio cineasta reconocería años más tarde²³⁵ que en *La sombra iluminada* trató de poner en práctica algunas de las reflexiones teóricas planteadas en un artículo, que bajo el título de “Ensayo sobre el plano” había publicado, poco antes de iniciar su carrera profesional, en *Cine Experimental*²³⁶. En dicho artículo proponía una distinción entre *planos sintéticos* -aquellos que se bastan por sí mismos para transmitir un concepto, una idea (“máxima densidad psicológica en la mínima dimensión espacial”)- y *planos analíticos* -aquella serie de planos breves y consecutivos que reunidos en la mente del espectador dan origen, igualmente, a una única idea (“un concepto mínimo en el máximo desarrollo expresivo”). Si bien, como ya hemos visto, en sus dos primeras películas, Serrano de Osma recurre de manera sistemática a eso que él denomina el *plano sintético*, hasta el punto de convertirlo en el rasgo más característico de su estilo, a partir de *La sirena negra*, y según todo parece indicar, de manera muy especial en *La sombra iluminada*, el cineasta madrileño parece decantarse por el *plano infinito*²³⁷, al que en la parte final de su artículo describe como la prolongación y

²³⁵ Declaraciones efectuadas a José López Clemente aparecidas en la revista *Arte fotográfico*, num. 333, Septiembre de 1979.

²³⁶ Serrano de Osma, Carlos: “Ensayo sobre el plano”, *Cine Experimental*, num. 2, enero de 1945.

²³⁷ De esta manera comentaba Antonio del Amo, en un libro editado por aquellas mismas fechas, la (equivocada) opción estilística de Serrano de Osma: “Tenemos en España un director joven – Carlos Serrano de Osma- que aboga por un cine cuya dinámica proceda de un elevado y valiente sentido del montaje simple, o sea de la puesta escénica. No triturar las secuencias: rodarlas de un tirón, pero moviendo la cámara magníficamente hasta lograr que el plano tenga las mismas fases de encuadre que una secuencia rodada desde varios emplazamientos de cámara, en su norma básica. Los personajes se acercan a la cámara y se alejan de ella, y la cámara hace lo propio con respecto a ellos, usando de todos sus medios de torsión y de desplazamiento y formando en cada fase de su maniobra un nuevo encuadre. Necesariamente, esos encuadres transitorios han de

complejización en el tiempo y en el espacio del *plano sintético* (concepto este bastante cercano ya, bien que infinitamente menos desarrollado, al plano secuencia *baziniano*). Así pues, con la intención de introducir en España la que según él es la “actual tendencia del cine universal, depurada y superior en cuanto a concepto”, Serrano de Osma se ha propuesto rodar *La sombra iluminada* en aproximadamente 170 planos, alguno de los cuales acabará alcanzando la nada desdeñable duración de siete minutos.

apasionar o interesar por su contenido de gesto o diálogo si se quiere evitar que los recorridos de cámara entre encuadre y encuadre lentifiquen el ritmo de la película. Este peligro está evitado –o regulado– de antemano en las secuencias divididas en varios planos cortados. Cuanto más cortada está una película, más dinámica resulta. Pasar del campo al contracampo con un sencillo juego de plano y contraplano, es más breve y ágil que hacerlo sirviéndose de panorámicas, grúas o travellings (...) por eso los americanos nunca han formado doctrina del plano largo, y no lo han utilizado por sistema, sino por necesidad concretísima” (en Amo, Antonio del, *El cinema como lenguaje*, Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, Madrid, 1948, pp. 32,33). De esta forma, poniendo como horizonte y guía el modo de hacer hegemónico en el cine americano, Antonio del Amo conecta, bien que vía ensayística, con el sentir general de la crítica gacetillera de la época, que, como hemos visto en capítulos anteriores, y volveremos a ver en próximos descalifica, en última instancia, la opción estilística de Serrano de Osma porque no se ajusta a la manera de hacer hegemónica al otro lado del atlántico; cuando curiosamente, dicha forma hegemónica, cada vez lo era menos (aunque del desconocimiento de las últimas tendencias del cine americano no eran tan culpables los críticos españoles como las autoridades encargadas de vigilar y censurar el cine que venía de fuera). Creo que este párrafo resulta esclarecedor, viniendo de quien viene (un íntimo amigo cuya trayectoria profesional ha estado estrechamente relacionada con la de Serrano de Osma desde los tiempos de la República), para comprender esa sensación de aislamiento, de marginalidad, de estar, a fin de cuentas, navegando contracorriente que, a buen seguro debió apoderarse del director de *Abel Sánchez*, justo en aquellas fechas, cuando sus cuatro primeras películas, producidas de manera consecutiva, en apenas año y medio, comenzaban a estrenarse y a recibir “palos” desde todos los frentes. Sirva, para cerrar definitivamente este asunto, este otro párrafo extraído del mismo libro de Antonio del Amo, donde se expone con claridad la orientación mayoritaria del pensamiento cinematográfico español de la época: “(...) hoy el realizador triunfa en la consecución de unos matices más sutiles que los de ayer. La distribución de las figuras y sus movimientos se desarrolla con arreglo a una técnica corriente, de preceptiva fijada y hasta matemática. Nada de ángulos enfáticos, ni de emplazamientos de cámara torcidos o picados, como en el estilo del viejo Eisenstein; nada de retorcimientos expresionistas a lo Wienne, ni de malabarismos de cámara a lo Dupont, que, aun reflejando un contenido más humano en realidad, no dejaron por eso de ser una concentración, demasiado intelectual todavía, de la emoción” (*Ibidem*, p. 181).

3.3. En busca del plano infinito

Para poder afrontar con garantías de éxito tamaño desafío, Serrano de Osma necesita, en primera instancia, una infraestructura de cierta complejidad que afortunadamente va a encontrar en unos estudios CEA que, precisamente, durante la segunda mitad de la década de los cuarenta están viviendo su periodo de máximo esplendor²³⁸, y en segundo lugar, un decorador y un director de fotografía no sólo competentes e imaginativos sino dispuestos también a involucrarse personalmente²³⁹ en un proyecto que de otro modo nunca habría llegado a buen puerto. El decorador adecuado lo va a encontrar en los mismos estudios CEA, ya que Francisco Canet lleva varios años desempeñando tareas de constructor y director artístico al frente de un excelente equipo de profesionales gracias al cual está creciendo de manera considerable el prestigio de CEA. El director de fotografía le va a ser impuesto por la productora: se trata de Juan Mariné, un joven operador que después de pasar varios años como ayudante, acaba de debutar como director de fotografía en uno de los episodios de *Cuatro mujeres* (Antonio del Amo, 1947) y que cuenta con la confianza de Taurus Fims, a la que parece haber agradado su trabajo como segundo operador en *La manigua sin Dios*.

“Cuando se planteó el rodaje de *La sombra iluminada*, tomé con verdadero interés el desarrollo de mi labor para crear los decorados de la misma, estudiándolos detenidamente dadas las características que estos debían tener para facilitar el deseo de Carlos, expresado en el guión y procurar al mismo tiempo, los medios necesarios para que Juan Mariné pudiera realizar su trabajo, por cierto, muy complicado y que realizó con gran maestría”. El trabajo de Canet, como él mismo ha declarado²⁴⁰, consistió, básicamente, en la construcción de “una plataforma elevada, del mismo tamaño de las dimensiones del decorado, practicable por zonas, para facilitar los encuadres de cada toma; esto exigía que el decorado tuviera también techo en fracciones móviles, que se colocaban según el

²³⁸ Para hacernos una idea, en 1948 se ruedan en los estudios CEA 11 películas, lo que supone el 25% de toda la producción nacional de ese año (en Tranche, Rafael R., “CEA: Los intereses creados”. En García Dueñas, Jesús y Gorostiza, Jorge (Coord.), *Los estudios cinematográficos españoles*, Colección Cuadernos de la academia, num. 10, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Madrid, 2001, p. 148).

²³⁹ Según afirma Jorge Gorostiza, este tipo de colaboración entre el director, el decorador y el fotógrafo “no era usual en el cine de la época, ya que normalmente no había coordinación alguna, sobre todo, entre los fotógrafos y los decoradores” (en Gorostiza, Jorge, *Directores artísticos del cine español*, Cátedra/Filmoteca Española, Madrid, 1997, p. 49).

²⁴⁰ En declaraciones efectuadas al autor en Febrero de 2002.

plano a rodar”. Así pues, el suelo del decorado de la vivienda donde transcurre buena parte de la acción, era en realidad una gran plataforma practicable que dependiendo del movimiento de cámara que se pretendía ejecutar, o bien era retirada para poder así jugar con las posibilidades del foso (la dolly asciendo en contrapicado), o bien giraba sobre sí misma facilitando así el movimiento de la cámara sin necesidad de recurrir al travelling. Los techos²⁴¹ con fracciones móviles se hacían indispensables para poder ubicar sobre el decorado los focos que habrían de aportar la cantidad de luz necesaria para llevar a cabo los complejos movimientos de cámara que Serrano de Osma perseguía; máxime, si tenemos en cuenta, que había planos en los que se veían las cuatro paredes de la habitación, “que para mayor complicación estaban decoradas con numerosos espejos”, lo cual obligaba a Juan Mariné²⁴² a “situar proyectores disimulados tras los jarrones, el piano, una cortina etc., y con los electricistas actuando escondidos”²⁴³.

²⁴¹ Como bien ha indicado Jorge Gorostiza, la persecución de un cierto realismo había despertado entre algunos de los más inquietos cineastas y profesionales españoles de la época el interés -siguiendo el ejemplo de Welles en *Ciudadano Kane* [*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941](aunque, como es bien sabido, la película no se estrenó en España hasta la década de los sesenta, la noticia de sus conquistas técnicas era ya de todos conocida)- por hacer visibles los techos del decorado. Es preciso señalar que los techos del decorado habían sido recogidos por la cámara en producciones anteriores a la ópera prima de Welles; al parecer, y esto no está del todo comprobado, la novedad en Welles residía en que por vez primera se rodaba bajo un techo completo, y no bajo fracciones móviles de techo como se había hecho hasta entonces por problemas con la sensibilidad de la película (en Gorostiza, Jorge, *op. cit.*, pp. 60,61). Pues bien, en la España de los cuarenta, como sugiere Gorostiza, parece que hay algún ejemplo de techos completos, pero desde luego este no es el caso de *La sombra iluminada*, donde la complejidad del decorado y las consiguientes dificultades para iluminarlo hacían imprescindibles los focos cenitales. Al parecer, como sugiere Torrella refiriéndose a lo dicho por Serrano de Osma, durante el rodaje de *La sirena negra* se rodaron planos en movimiento bajo los techos del decorado; lo que no queda claro es si los techos eran móviles o no: “en aquell tercer rodatge, el de *La sirena negra*, els decorats duïen sostre, cosa que si bé des de *Ciudadá Kane*, d’Orson Welles, s’havia anat estenent, ell era el primer de prendre-hi plans amb moviment de càmera i grues, sota dels sostres, quan a Hollywood gairebé ningú no hi feia res mes preses amb càmera fixa per tal d’eludir problemes d’illuminació” (Torrella, Josep, *op. cit.*, p. 51).

²⁴² Soria, Florentino, *Juan Mariné, un explorador de la imagen*, Filmoteca Regional, Murcia, 1991, p. 50.

²⁴³ Un extracto del reportaje escrito por un redactor anónimo de *Radiocinema* que visitó el rodaje de *La sombra iluminada*, nos sirve para hacernos una idea más aproximada de las características del decorado: “En este momento nos volvemos, ya que estábamos sentados de espaldas al decorado, y nos llevamos una sorpresa tremenda. El techo ha desaparecido, asimismo, una de las

Según este orden de cosas, no resulta demasiado extraño, que, al mes de iniciado el rodaje, el propio director confiese que se ha metido en un “fregao” considerable, del que no sabe muy bien como va a salir²⁴⁴. El parsimonioso y algo renqueante rodaje sigue, sin embargo, adelante, pero, al parecer, el elevado grado de tensión que se respira en el ambiente no para de crecer. Tanto es así, que, cierto día, ya con el rodaje avanzado, se le entregan a Mariné unos focos bastante viejos y de escasa potencia, que el joven fotógrafo, visiblemente irritado, arroja a la piscina del estudio ante la sorpresa de todos los allí presentes. Según ha contado Canet²⁴⁵, el buen carácter del director de los estudios, Lucas de la Peña, impidió que aquello fuera a mayores.

Finalmente, el 23 de Marzo de 1948, se rueda el último plano (que hace el número 176) de un rodaje en el que han sido necesarios casi 100 días, lo que lo convierte en el más prolongado de los acometidos hasta entonces por Carlos Serrano de Osma²⁴⁶. El presupuesto que Taurus Films presenta ante la Junta Superior de Orientación Cinematográfica es ligeramente inferior al de *Embrujo*, donde recordemos, la empresa productora había hecho el esfuerzo económico de contratar a una pareja de artistas con cierto caché; todo lo que nos sitúa ante un rodaje que parece haber superado las plazos de tiempo, y lógicamente de costes, previstos por una productora, para la que, *La sombra iluminada* supondrá su segundo y último proyecto. La prueba definitiva a este respecto la encontramos en una curiosa carta, firmada por el Secretario General de Taurus Films, Pío Ogea Porta, quien, en previsión de la baja categoría con la que a buen seguro será sancionada la osadía formal que exhibe orgullosa la cinta, se apresura a presentar su producto como una plataforma ideal para el lucimiento y ejercitación de los nuevos valores artísticos y técnicos del cine español:

“(…) LA SOMBRA ILUMINADA—que tuvo por primer título LA TELA DE ARAÑA— está concebida para lucimiento de su director, CARLOS

paredes de la habitación, que está cruzada de lado a lado por los rieles de un larguísimo travelling. Ante nuestra sorpresa Serrano de Osma dice: *Esto ocurre muchísimas veces en La sombra iluminada. Este decorado se verá en la película desde los ángulos más inverosímiles, y para ello hemos tenido que recurrir a este complicadísimo montaje*” (en Anónimo, “Se rueda por los estudios”, en *Radiocinema*, num. 144, 1948).

²⁴⁴ Puck, “Un film psicológico”, en *Cámara*, num. 121, 15 de Enero de 1948.

²⁴⁵ En entrevista mantenida con el autor.

²⁴⁶ Recordemos que el de *Abel Sánchez* se extendió durante 44 días, el de *Embrujo* durante 94 y el de *La sirena negra* durante 46. Conviene precisar, que en esta estimación de la duración de los rodajes, hablamos de los días transcurridos entre el inicio y el final de los mismos, y no de la jornadas de trabajo efectivas. Se trata por lo tanto de una aproximación.

SERRANO DE OSMA, quien cree haber conseguido una película de técnica expresiva poco común, basada en la continuidad de la acción a lo largo de planos de gran metraje, logrando como resultado la unidad psicológica en el relato, meta de todo cine que quiere ser de calidad. El plano largo es ya corriente en el lenguaje cinematográfico universal; pero el PLANO LARGO CON CÁMARA MÓVIL se ha empleado muy poco. LA SOMBRA ILUMINADA está realizada a base de largos planos dinámicos, donde la acción es seguida por cámara inquieta. El número de planos de esta película no llega a doscientos, cuando el de las películas corrientes es de quinientos. En franca lucha contra los elementos de trabajo, creemos haber conseguido una producción digna de consideración, de ayuda y de alientos”

Después de una breve glosa de las grandes aptitudes demostradas por todos esos nuevos valores que intervienen en la cinta, la misiva termina haciendo alusión a los problemas del rodaje:

“(…) Como toda nueva experiencia, esta que ofrecemos hoy, ha requerido numerosas pruebas y rectificaciones que originaron cuantiosos desembolsos por el mayor número de jornadas de rodaje, con el consiguiente recargo por el material empleado, por prórrogas de los contratos de Estudios, Artistas y Técnicos, etc. A todo se sometió esta Productora, a conciencia de que estas *experiencias* encarecían la producción, convirtiéndola en *no comercial*. Confiamos en que los Organismos rectores de la Cinematografía española lo estimarán así y nos prestarán su valioso apoyo alentador y compensador”²⁴⁷.

El *valioso apoyo alentador y compensador* de la Junta Superior de Orientación Cinematográfica se traduce en una paupérrima Segunda Categoría B, que da acceso a un único permiso de doblaje, y cuya rácana clasificación se sustenta en afirmaciones de este jaez: “película española llena de pretensiones malogradas; guión lento y pesado; dirección sin fuerza ni calidad; nada”; “mucha pretensión de genialidad directiva; locos y misterio que no interesan”; “película de locos y escaleras; que la defienda la tía Honorina”²⁴⁸.

Recayéndole el honor de ser la primera película española distribuida por Metro Goldwyn Mayer, *La sombra iluminada* comienza su carrera comercial dos años después de haber sido rodada, en concreto, el 7 de Enero de 1950. Siguiendo lo que parece ser una práctica habitual de la época para los estrenos de aquellos productos en los que no se confía demasiado²⁴⁹, el cuarto largometraje de Serrano

²⁴⁷ Se han respetado los distintos tipos de subrayados de la carta original (Exp. de censura: 8.415)

²⁴⁸ Expediente de censura: 8.415.

²⁴⁹ Conviene tener en cuenta que coincidiendo con el final del rodaje de *La sombra iluminada* se estrena en Madrid *Embrujo*, que, como vimos, fue muy mal acogida por la crítica de la capital. Así

de Osma, se estrena de manera tentativa en varias poblaciones de segunda categoría (desde el punto de vista de su explotación comercial, se entiende) como son por ejemplo Avilés y Murcia. La respuesta de la crítica en estas localidades va adelantando la posterior lluvia, cuando no chaparrón, de descalificaciones que sobre el filme que nos ocupa se publicarán más tarde en los periódicos y revistas de Barcelona y Madrid. Como también viene siendo habitual, el estreno en la ciudad condal precede en unos meses al madrileño: el magnífico y suntuoso Windsor acoge, el lunes 13 de febrero de 1950, un estreno, al que, según el cronista de *Barcelona Teatral*, sólo acuden doscientas personas, ya que, como a renglón seguido advierte el crítico, últimamente “parece que el público rehuye por sistema las producciones nacionales”. Que los culpables de esta descorazonadora situación son antes los cineastas que los espectadores, es un argumento que a Fernández-Ruano le sirve para ir preparando el terreno antes del inminente linchamiento en pocas líneas de “una cinta pobre, mal ambientada y hasta chabacana e inmoral en algunas ocasiones”²⁵⁰.

El 31 de mayo de ese mismo año tiene lugar en el Palacio de la Prensa (otro recinto suntuoso para una debacle monumental) el estreno madrileño de *La sombra iluminada*: y como en Barcelona, la crítica de la capital en bloque arremete, con mayor contundencia que en otras ocasiones si cabe, contra el nuevo experimento de Serrano de Osma. El influyente crítico del *Ya*, y contertulio de La Elipa²⁵¹, Luis Gómez Mesa, elabora, por medio de una pregunta, la formulación definitiva del “discurso” que subyace a toda esa retahíla de improperios (que en esta ocasión hemos preferido ahorrarnos) con que los gacetilleros de la capital vienen despachando los *embrujo*s, *sirenas* y *sombras* que tienen la desgracia de cruzarse con sus plumas: “¿Cómo puede hacerse hoy, cuando alborea una nueva etapa de cine sencillo, hondo y verídico, una película sin contenido y por ello sin interés, envuelta en un tecnicismo pasado y pesado de fotografía en

pues, es probable que el mal ambiente que se genera en torno al estreno de *Embrujo* tuviera relación con el retraso del estreno de *La sombra iluminada*.

²⁵⁰ Crítica publicada en *Barcelona teatral*, el 16 de febrero de 1950.

²⁵¹ Por lo que ha comentado en alguna ocasión el propio Serrano de Osma (ver *supra*) la incompreensión hacia sus primeros filmes alcanzaba incluso a sus amigos de La Elipa. Esta nota de Dorrell, otro de los habituales en la tertulia, publicada en fechas cercanas al estreno de *La sombra iluminada*, da cuenta de lo *moviditas* que debían ser por aquel entonces las charlas cinematográficas que se celebraban en los bajos de la iglesia de San José: “... y oímos ese mismo día a Carlos Serrano de Osma llamar indolente al crítico Luis Gómez Mesa, en una discusión filmológica entablada en la Peña de La Elipa..., y Luis se calló, ¡caramba!”. Aparecido en *Triunfo*, num. 221, el 10 de mayo de 1950.

penumbras?”²⁵². Argumentos como el de que no se puede malgastar celuloide en ensayos como este que desprestigian al cine nacional precisamente ahora que parece estar empezando a tratar de tú a tú al coloso americano, van un poco más allá de las habituales descalificaciones y sirven para convertir lo que antes era un problema de índole privada (“si un productor suicida quiere despilfarrar su dinero en experimentos que no llevan a ninguna parte, allá él”) en una especie de atentado contra la salud pública que es preciso controlar de inmediato. Ante tan desalentador panorama, la claudicación de Serrano de Osma no se hace esperar. A partir de entonces, el joven cineasta admite la inoportunidad de sus veleidades telúricas²⁵³ pero de momento –y *Cerco de ira* es una prueba fehaciente de ello (ver *infra*)– esto no significa que esté dispuesto a comulgar con ruedas de molino; ya habrá tiempo, en un futuro no demasiado lejano, cuando varios reveses consecutivos terminen por hacer mella en su proverbial entusiasmo, de aceptar encargos en los que no cree demasiado pero que al menos le permiten seguir quemando metros de celuloide, a la espera de la consumación de esos otros proyectos más personales que, como iremos viendo, siempre, y de manera insistente, rondarán su cabeza.

3.4. Último episodio telúrico

Tratar de dar cuenta de una película inexistente es, por obvias razones, una misión condenada al fracaso de antemano. Aun disponiendo, como es el caso, del guión técnico original (último esbozo escrito de la película), de testimonios orales de personas que estuvieron directamente implicadas en el rodaje, de abundantes reproducciones fotográficas de supuestos planos de la película y de buena parte de las críticas que sobre el filme se publicaron con motivo del estreno, aun disponiendo de tan significativo material como decía, toda descripción que de las imágenes concretas del filme o del texto en su conjunto seamos capaces de elaborar a partir de los mencionados indicios no irá nunca mucho más allá de la mera conjetura. Sin embargo, y teniendo siempre muy presente lo antedicho, el presente apartado se atreve a transitar, bien que de puntillas, por tan inciertos

²⁵² Crítica de *La sombra iluminada* aparecida en el diario *Ya* el 1 de junio de 1950.

²⁵³ En una entrevista concedida durante el rodaje de *Rostro al mar*, Serrano de Osma reconocía que había dejado de hacer cine de ensayo porque se le habían echado encima la crítica y el público; a la pregunta siguiente de si lo habían hecho con razón, el cineasta respondía que sí porque eran problemas que no interesaban ya que eran poco humanos. (Entrevista publicada en *Solidaridad Nacional*, el 21 de enero de 1951, y realizada por José del Castillo).

caminos con la vaga esperanza de que en un futuro no demasiado lejano aparezcan entre los trastos y la polilla de un olvidado desván unas cuantas latas de celuloide que nos permitan al fin iluminar estas líneas que han sido forzosamente trazadas en la sombra.

Según el guión técnico de *La tela de araña* (ya se había iniciado el rodaje cuando llegó la orden de cambiar el título a la película) la historia arranca con un plano general de la gran escalera de una vieja casa sumida en las sombras. Queda así, desde el plano inaugural de manifiesto, que la tétrica escalera -como ya sucediera en *La escalera de caracol*, un filme al que las críticas de *La sombra iluminada* aludirían repetidas veces como visible fuente de inspiración de esta cinta- jugará un papel relevante dentro de la ficción que acaba de comenzar²⁵⁴. Sobre el plano de la escalera se oyen unas pisadas; el plano siguiente nos muestra a dos hombres que ascienden por ella hasta llegar frente a la puerta de una vivienda del último piso donde se detienen; uno de ellos saca una llave, abre la puerta y los dos pasan al interior; una vez dentro, el que ha abierto la puerta se dirige directamente hacia el polvoriento reloj de pesas que preside la estancia y lo pone en marcha. Como iremos descubriendo, por medio de sucesivos flash-backs diseminados a lo largo de la secuencia, el que ha puesto en marcha el reloj es Daniel (Luis Prendes), un demente que acaba de escapar esa misma noche del sanatorio en el que llevaba veinte años recluido acusado del homicidio de su antigua novia; el asesinato de Emma (Asunción Sancho), que así se llamaba su novia, tuvo lugar en esa misma estancia a la que acaban de acceder los dos hombres, y en la que según asegura Daniel, todo sigue igual, “no se ha movido el tiempo”. El acompañante de Daniel es un borrachín noctámbulo (Manuel Requena) que se ha unido al protagonista de manera casual y que a partir de entonces, como la figura cómica que es, hará las veces de contrapunto dentro de una situación abiertamente dramática.

²⁵⁴ Aunque no dispongo de datos definitivos, no me parece arriesgado afirmar que la escalera utilizada en el rodaje de *La sombra iluminada* era la misma que poco tiempo antes se había construido en los mismos estudios CEA para el rodaje de *Nada* (Edgar Neville, 1947), un filme en el que el mencionado decorado jugaba, al igual que en el que aquí nos ocupa, un papel decisivo. Al parecer, era tal la insistencia con que el tomavistas de Serrano de Osma recorría la mencionada escalera que el día del estreno los espectadores, según el crítico de *Sipe* (10 de junio de 1950), premiaban con aplausos *irónicos* cada una de sus apariciones. Apunta en la misma dirección esta severa apostilla con la que el crítico de *Cámara* cerraba su texto: “A estas alturas no se pueden malgastar muchos metros de celuloide repitiendo constantemente los planos de una escalera, ni se puede obligar al espectador a subir hasta el último piso de la casa acompañando a los personajes, sin perdonarle ni un solo peldaño.” (en *Cámara*, num. 179, 15 de junio de 1950).

Mientras Daniel, entre el delirio y el sueño, continúa rememorando (enmarcados en un espejo²⁵⁵) los pormenores que rodearon la trágica muerte de Emma -una bailarina que se debatía entre el amor sincero de Daniel y las turbias asechanzas de un empresario teatral (Manuel Aguilera), fruto de las cuales quedaría embarazada-, una joven entra en la habitación sorprendiendo allí al perturbado homicida; se trata, como descubriremos enseguida, de la hija de Emma (encarnada también por Asunción Sancho) a la que Daniel en su delirio confundirá con la madre. Para tratar de averiguar las razones que empujaron al enamorado Daniel a acabar con la vida de su madre, Emma decide asumir el rol que Daniel le adjudica; decisión esta que en los últimos compases del relato le llevará a cuestionarse su propia identidad (“a veces parece que vivo la vida de ella”, dirá).

A la mañana siguiente, el borrachín, después de leer en el periódico la noticia de la fuga de un perturbado al que rápidamente asocia con su extraño compañero de correrías nocturnas, avisa a la policía. Mientras tanto, los chismosos vecinos del inmueble (una curiosa amalgama de tipos populares que de algún modo adelanta la especial predilección que por los ambientes costumbristas madrileños tendrán algunos de los proyectos que Serrano de Osma tratará, infructuosamente, de poner en pie a lo largo de toda la década siguiente) pululan por la escalera comentando los misteriosos acontecimientos de la noche anterior.

Más tarde, Andrea (Honorina Fernández), la anciana que se hizo cargo de Emma al morir su madre, irrumpe en la vivienda y sorprende a Daniel en compañía de su protegida. Tras una acalorada discusión, en la que la vieja decrepita deja bien patentes los fuertes sentimientos de odio que despierta en ella Daniel, la inesperada llegada de la policía hace que el perturbado se de a la fuga, seguido de cerca por Emma. La huida nocturna termina cuando la policía rodea a Daniel no muy lejos de el vieja edificio del que partió; en ese preciso instante,

²⁵⁵ De nuevo los espejos ocupan un lugar destacado dentro de la ficción. Para la escena en la que Daniel rememora su pasado, existen en el guión técnico consultado dos versiones distintas: lo único que permanece inalterable de una a la otra es el papel desempeñado por el espejo de la vivienda como puerta de acceso a la otra dimensión (llámese pasado, delirio...). En la primera de las situaciones descritas por el guión (desconozco cuál de las dos fue utilizada en el rodaje) Daniel se mira en el espejo y entabla una breve conversación con el otro Daniel que le interpela desde el otro lado: “¿No me reconoces?; soy tú mismo, el Daniel razonable que aun queda en ti”. En la segunda situación, el espejo de la vivienda funde con el del camerino de Emma, y en visión retrospectiva, vemos una discusión entre el empresario y Daniel, en presencia de la bailarina, que termina cuando Daniel saca una pistola y amenaza al empresario. Las dos escenas descritas terminan de igual manera: Daniel dispara sobre la imagen que le devuelve el espejo.

Daniel, valiéndose de la pistola que le había robado al director del sanatorio la noche anterior, dispara sobre sus perseguidores y aprovecha la confusión para adentrarse de nuevo en el viejo caserón. Tras un prolongado tiroteo en la escalera, Daniel es alcanzado por las balas de la policía. Mientras tanto, Emma, perdida por entre callejuelas oscuras, trata de zafarse del asedio de un hombre que la ha confundido con una prostituta.

Cuando por fin la joven regresa a la casa y se acerca al herido, descubre que este ya no le confunde con su madre: al parecer, el fuerte *shock* emocional sufrido al ser alcanzado por un disparo le ha hecho recobrar la cordura. Inesperadamente, Lolo (Félix Fernández), uno de los vecinos del inmueble, acusa a Andrea de estar encubriendo al verdadero asesino de Emma, por lo que a la vieja no le queda más remedio que contar la verdad. Mediante un flash back (esta vez enmarcado en el cuadro del reloj) vemos como en realidad fue el despechado empresario quien asesinó a Emma, y como la vieja, aun conociendo su inocencia, acusó a Daniel, a quien detestaba por interponerse entre Emma y el brillante porvenir artístico que el empresario teatral tenía reservado para ella. Sabido esto, la policía detiene a la vieja, y Daniel, a quien el médico ha diagnosticado una pronta recuperación, parece ya dispuesto a reanudar un idilio, fugaz e imperceptiblemente interrumpido, por veinte años de pesadilla.

Al lector atento no se le habrá pasado por alto la abultada nómina de coincidencias que esta cuarta ficción guarda con las anteriores; coincidencias o similitudes que afectan a la descripción de espacios, personajes, situaciones y lo que es más importante, a la forma en que (al menos sobre el papel) están puestos en imágenes cada uno de estos elementos; todo lo cual invita a pensar *La sombra iluminada* como el cuarto y, como veremos enseguida, último episodio telúrico de la filmografía de Carlos Serrano de Osma.

Si, como ya quedara suficientemente de manifiesto en apartados anteriores, el deseo de experimentar con las formas volvía ser en esta ocasión el motivo fundamental por el que el cineasta madrileño aceptaba situarse tras la cámara, también es cierto que en el -por lo demás, bastante mecánico y con una resolución algo previsible, amén de precipitada- libreto de Cabezas y Vega Picó, se encontraban ya esbozadas algunas de las ideas fuertes que de forma recurrente venían apareciendo en su obra desde los tiempos de *Abel Sánchez*; y es que (y con esto doy por terminada esta suerte de *exégesis imposible de un texto invisible*, prima hermana de los *castillos en el aire*) por debajo de esta intriga policíaca de *locos y escaleras*, parece asomar un susurro más íntimo, en el que de nuevo el tiempo congelado del sueño (la pesadilla, el hechizo, el embrujo, la locura, el

delirio, el mito... llámesele como se quiera) va a hacer posible la reunión de los amantes, o lo que le viene a ser lo mismo, la culminación del deseo, por encima incluso del más incómodo e irrevocable de los contratiempos: la muerte.

3.5. El IIEC abre sus puertas: la primera promoción

A finales del verano de 1947 se convocan, mediante un anuncio en prensa, las pruebas de selección para el ingreso en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas que, como vimos, tenía previsto impartir sus clases en el laboratorio cinematográfico que para tales efectos había sido construido en las instalaciones de la Escuela Especial de Ingenieros de Madrid. A dicho examen de ingreso se presentan unas trescientas personas, ciento veinticinco de las cuales lo hacen para la especialidad de Realización Artística²⁵⁶. El inesperado éxito de la convocatoria, a la que asisten gentes de la más variada procedencia, viene motivado, según ha comentado el propio Serrano de Osma²⁵⁷, por la novedad que supone la implantación en España de una enseñanza oficial en la materia. Así, no resulta complicado encontrar, entre el nutrido grupo de aspirantes, funcionarios de Hacienda, gentes del Ministerio de Agricultura, de la Secretaria Provincial de Propaganda, e incluso militares, cuya aspiración no es otra que la de hacer carrera dentro de sus respectivos ministerios creando una suerte de improbables departamentos de cinematografía. Junto a tan variopinta fauna, comparecen a la prueba unos cuantos universitarios y algún que otro cinéfilo de entre los cuales acabará saliendo, a la postre, el núcleo esencial de los

²⁵⁶ El plan de estudios con el que se inaugura el Instituto ofrece las siguientes especialidades: la mencionada Realización Artística (que tras la reforma del curso 52-53, que afectará a las alambicadas denominaciones de casi todas las especialidades, pasará a llamarse, Dirección Cinematográfica); Producción; Escenotecnia (tras la reforma, Decoración); Óptica y cámaras (Cámaras); Sensiometría (Técnica de laboratorio); Electroacústica (Sonido); e Interpretación. En lo tocante al cuadro de profesores, además de Serrano de Osma, durante estos primeros años de existencia, dan clases en el instituto: Luis Marquina (Producción); Victoriano López (Óptica y Cámaras); Luis Martínez Feduchi (Escenotecnia); Francisco Escudero (Electroacústica); José Luis Fernández Encinas (Sensiometría); Fernando Fernández de Córdoba (Dicción); Antonio del Amo (Prácticas Escénicas y Teoría del Actor); Joaquín de Entreambasaguas (Lengua y Literatura Españolas); José Camón Aznar (Historia del Arte); Fray Mauricio de Begoña (Introducción a la Filmología); Carlos Fernández Cuenca (Historia del Cine). Cada uno de estos de profesores (casi todos ellos con ocupaciones profesionales paralelas) contaba con un profesor auxiliar que ocupaba su lugar cuando el titular tenía que ausentarse para atender a sus otros quehaceres profesionales.

²⁵⁷ Declaraciones efectuadas en un programa que sobre el IIEC realizó Fernando Méndez Leite para Televisión Española (consultado en el Archivo Personal de Carlos Serrano de Osma).

veintiséis futuros alumnos de la primera promoción del IIEC a los que Serrano de Osma impartirá la asignatura de Realización Artística a lo largo de los tres cursos que dan acceso a la diplomatura. A esta primera criba -en forma de examen oral, o mejor, de entrevista personal, con la que lo único que se pretende es seleccionar a los aspirantes vocacionales- seguirá una segunda, esta vez en forma de riguroso seguimiento académico a lo largo de los tres cursos, que tendrá un elocuente resultado de cara a cifrar el nivel de exigencia que imperaba en el centro: de los veintiséis alumnos que se matriculan en la especialidad de Realización Artística en el curso 47-48 sólo dos de ellos conseguirán la diplomatura en los tres años previstos.

Durante el primero de los cursos las clases de Serrano de Osma eran única y exclusivamente teóricas. Según se desprende de su programa, en las primeras lecciones se abordaban una serie de conceptos generales que servían para ubicar al cine con respecto a las demás Bellas Artes. Después de esta suerte de introducción se procedía a la identificación, descripción y clasificación de eso que el profesor llamaba “la unidad elemental del cine: el plano”. Antes de seguir adelante, conviene recordar que durante buena parte del tiempo que dura este primer curso Serrano de Osma compagina sus vespertinas²⁵⁸ clases en el Instituto con el rodaje de *La sombra iluminada* (donde, muy probablemente, por problemas con el suministro de luz, se trabaja por las noches). Según este orden de cosas, no resulta extraño comprobar como la lección dedicada a la diferenciación entre planos “analíticos” y planos “sintéticos” ocupa un lugar de preferencia dentro de su programa: y es que, en cierta medida, el director de *Embrujo* estaba explicando a sus alumnos conceptos teóricos que él mismo había llevado a la práctica la noche anterior²⁵⁹.

Las siguientes lecciones de su temario continuaban adentrándose en eso que por aquel entonces se denominaba la “sintaxis cinematográfica”: de “las unidades

²⁵⁸ Las aulas del IIEC pertenecían, como ya ha sido apuntado, a la Escuela Superior de Ingenieros Industriales, de ahí que los estudiantes de cine fueran en aquel centro una especie de inquilinos molestos que se colaban en el centro por las tardes, cuando los ingenieros ya se habían marchado, y a los que en cierta ocasión, cuando los encontraron entre los estudiantes de ambas disciplinas estaban ya a la orden del día, les llegaron a tirar los muebles por la ventana. Según ha contado Antonio del Amo, hubo días en que las disputas por las aulas obligaron a Victoriano López a impartir las clases en su domicilio particular (en Julio de Abajo de Pablos, Juan Eugenio, *Mis charlas con Antonio del Amo*, Quirón Ediciones, Valladolid, 1998, p.78.)

²⁵⁹ Juan Antonio Bardem ha comentado en sus memorias que tanto él como Pepe Gutiérrez Maesso llegaron incluso a visitar, invitados por su profesor, el rodaje de *La sombra iluminada* (en Bardem, Juan Antonio, *Juan Antonio Bardem. Y todavía sigue*, Ediciones B, Barcelona, 2002, p.70).

expresivas superiores”, esto es, la escena y los distintos tipos de secuencia, a los “signos” de puntuación (cortinilla, cierre en negro, fundido encadenado...). Por último, después de una lección que bajo el epígrafe de “recursos expresivos” abordaba una variopinta gama de soluciones formales (desde la narración subjetiva, al empleo del silencio, pasando por una curiosa disertación en torno a los “recuerdos, sueños y presentimientos”, muy del gusto de la casa) se concluía con una “breve síntesis histórica” que daba cuenta de las distintas escuelas, estilos y géneros que habían tenido alguna relevancia a lo largo de la historia del cine.

Según ha comentado alguno de los alumnos de esta promoción y de las inmediatamente posteriores²⁶⁰, en las clases de Serrano de Osma (que, como por lo demás sucedía con el resto del Instituto, eran ajenas a cualquier tipo de dirigismo político²⁶¹) se volvía una y otra vez sobre los textos teóricos y la práctica fílmica de los cineastas soviéticos (Eisenstein²⁶², Pudovkin, Dovjenko...); junto a estos, era frecuente que el profesor, en lógica concordancia con lo que había sido hasta entonces su propia reflexión teórica, buscara entre las imágenes de los grandes maestros del mundo los ejemplos prácticos con que ilustrar sus lecciones. Una curiosa anécdota, que tiene como protagonista a uno de los cuatro

²⁶⁰ Como por ejemplo, Carlos Saura, que ingresa en el IIEC en 1953: “Serrano de Osma nos hablaba siempre de Eisenstein, Pudovkin y Dovjenko: estos eran los genios. Todo el mundo estaba traumatizado por ellos y por el cine expresionista alemán. No se hablaba para nada del cine americano (prácticamente no existía) y entonces empezaba a existir por aquellos años el cine italiano. Lo que fue como un lavado de cerebro, nos vino muy bien a todos porque estábamos ya hartos de los planos y contraplanos, de las cámaras picadas y dos mil caballos de derecha a izquierda, y todos escribíamos guiones así (...)”. (Sánchez Vidal, Agustín, *Carlos Saura*, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, 1988, p. 15).

²⁶¹ A lo que parece, la política de las instituciones franquistas con respecto al IIEC se ajustaba bastante bien a la siguiente fórmula: *consentir sin apoyar*. En otras palabras, al menos durante el tiempo que Victoriano López está al frente del Instituto (1947-1955) la Administración no se preocupa en absoluto por lo que sucede en las aulas del centro: el ridículo presupuesto anual de cien mil pesetas con el que tiene que abrirse paso el Instituto es, a mi entender, la prueba definitiva del evidente desinterés que el Régimen demuestra por la enseñanza cinematográfica. Así pues, todo parece indicar, que a los gerifaltes franquistas en ningún momento se le pasó por la cabeza la idea de convertir el IIEC en una fábrica de futuros cineastas afectos al Régimen.

²⁶² Contribuía a esta, según parece, absoluta predilección por el cine soviético, el hecho de que la exigua filmoteca del Centro estuviera formada, básicamente, por unos cuantos títulos de Eisenstein que Victoriano López había conseguido a cambio de película virgen: “En el IIEC se pusieron las primeras bases para la creación de una futura y ahora más amplia Filmoteca Nacional, donde conseguimos películas de Eisenstein cambiándolas por rollos vírgenes de películas” (Victoriano López a Blanco Mallada, Lucio, *IIEC y EOC. Una escuela para el cine español*, Tesis doctoral inédita. Universidad Complutense, Madrid, 1989).

o cinco estudiantes que desde un primer momento demostraron poseer esa *fuertemente enraizada vocación* que el tribunal de selección intentaba detectar entre los aspirantes a cineasta, corrobora la, por lo demás bastante lógica hipótesis, de que las clases teóricas que impartía Serrano de Osma en el IIEC no eran otra cosa que la condensación y sistematización de su trabajo como articulista en las dos décadas anteriores: según ha contado Luis García Berlanga²⁶³, durante los últimos meses del primer curso²⁶⁴, una inesperada enfermedad le impidió asistir a las clases del IIEC, por lo que, para preparar el examen de fin curso (una prueba de gran importancia, ya que CIFESA había anunciado que iba a conceder un premio de mil pesetas²⁶⁵ al mejor alumno de la escuela) se estudió a conciencia los artículos que Serrano de Osma había publicado en *Cine Experimental*. Como bien había supuesto, las preguntas del examen versaron sobre cuestiones relacionadas con los artículos de *Cine Experimental*, por lo que realizó un ejercicio impecable. Sin embargo, para su sorpresa, cuando fue a recoger la nota se encontró con que Serrano de Osma le había puesto un “cinco pelado”. Al año siguiente, cuando, a raíz del proyecto *Cerco de ira* (ver *infra*), la relación profesor-alumno dio paso a una mucho más relajada director-guionista, Serrano de Osma le confesó que su intención primera fue, en realidad, la de suspenderle, ya que en el examen de Berlanga las similitudes con sus textos de *Cine Experimental* llegaban al extremo de que hasta las comas estaban colocadas de idéntica forma, por lo que era evidente que el alumno había copiado; sin embargo, la mediación de José María Elorrieta (profesor adjunto de Historia del Cine y, al parecer, íntimo amigo del padre de Berlanga) hizo posible el mencionado “cinco pelado”. Al final, el codiciado premio de CIFESA acabaría en las manos del otro alumno aventajado del curso: Juan Antonio Bardem.

²⁶³ Gómez Rufo, Antonio, *Berlanga, contra el poder y la gloria. Escenas de una vida*, Temas de hoy, Madrid, 1990, pp. 133,134.

²⁶⁴ En realidad, Berlanga ubica esta anécdota en el segundo curso del IIEC; sin embargo, los datos que he manejado para elaborar este apartado, me permiten afirmar que Berlanga se equivoca, ya que fue con motivo del examen final del primer curso cuando CIFESA decidió premiar al alumno más brillante.

²⁶⁵ Según Bardem, el premio fue finalmente de 3.000 pesetas (en Bardem, Juan Antonio, *op. cit.*, p. 69).

3.6. *Paseo por una guerra antigua*

Si, como acabamos de ver, durante el primer curso del IIEC la asignatura que imparte Serrano de Osma era exclusivamente teórica, en el segundo, que se inicia a finales del verano de 1948, los alumnos van a tener la oportunidad de comenzar a quemar sus primeros metros de celuloide. El programa de este segundo curso de Realización Artística combinaba las clases teóricas con la realización de una práctica individual para cuya filmación cada alumno contaba, únicamente, con 50 metros de película virgen de 16 milímetros²⁶⁶. Según parece, fue Juan Antonio Bardem quien planteó a Serrano de Osma la posibilidad de realizar dicha práctica de manera conjunta, fundiendo el material de cuatro alumnos en un único ejercicio para alcanzar así los 200 metros. El profesor accedió y, los que para aquel entonces ya eran los cuatro alumnos más destacados de la primera promoción del centro en la especialidad de Realización Artística (Juan Antonio Bardem, Luis García Berlanga, Florentino Soria y Agustín Navarro), comenzaron los preparativos de una práctica en comandita que habría de titularse *Paseo por una guerra antigua*.

La realización de este primer ejercicio era simultaneada con una serie de clases por medio de las cuales el profesor iba explicando a sus alumnos las distintas fases por las que atraviesa un proyecto cinematográfico antes de llegar a los cines. En primer lugar, se atendía a todo lo relacionado con el guión: tratamiento, diálogos, guión literario, planificación, asesoramiento sobre localizaciones, bocetos, diseños, plan de trabajo... [Pocos años más tarde, este gusto por la preparación exhaustiva del rodaje, esta minuciosa atención al detalle que exhibía el profesor ante sus alumnos, y que le llevaba, por ejemplo, a aconsejar que se dibujaran los movimientos de cámara antes de empezar a rodar, se dejaría notar en la fase de preparación de *Esa pareja feliz* (Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, 1951), en la que los antiguos alumnos, recordando las enseñanzas del maestro, llegarían incluso a confeccionar un

²⁶⁶ Como ya se ha insinuado en estas líneas la precariedad de medios va a ser una constante a lo largo de todo este primer periodo de existencia del IIEC. Al serio inconveniente que supone el hecho de estar realquilados en una facultad ajena, con los graves problemas de convivencia que esto acarrea, se suman las propias carencias derivadas del ínfimo presupuesto que se concede anualmente al centro. Sin embargo, como parece desprenderse de las declaraciones efectuadas por todos los que pasaron por el IIEC durante esta primera época (véase, Blanco Mallada, Lucio), el gran entusiasmo con el que la dirección, el profesorado y los alumnos afrontan sus diferentes cometidos dentro del Instituto va a hacer posible la superación, bien que momentánea (ver *infra*), de todos estos inconvenientes.

detallado *story-board*²⁶⁷.] En segundo lugar, estas clases trataban de adelantar posibles respuestas a los múltiples interrogantes que necesariamente habrían de surgirle al realizador en pleno rodaje: problemas relacionados con el decorado, la iluminación, el vestuario, los actores, los movimientos de cámara, el sonido, la música... En tercer lugar, se facilitaban al alumno unas cuantas nociones sobre teoría general del montaje y se ofrecía una sumaria descripción de los métodos de trabajo de un montador. Por último, se proponía un ejercicio de autocrítica en el que el propio cineasta evaluaba su obra una vez terminada.

Según han contado los directores de *Paseo por un guerra en antigua* en repetidas ocasiones, la idea que dio origen a la práctica era bien sencilla: se trataba de filmar a un mutilado de guerra paseando por las ruinas de la Ciudad Universitaria. Para insuflar dramatismo a la acción se había pensado en acompañar el paseo del mutilado -por esa suerte de cicatriz sangrante que a finales de los cuarenta eran las ruinas de la Ciudad Universitaria, escenario privilegiado de múltiples y devastadores combates durante el asedio de Madrid, en la ya para entonces algo lejana, Guerra Civil- con una atronadora banda sonora que reprodujera, a la manera de la famosa escena del hangar de aviones abandonados de *Los mejores años de nuestra vida*, los ruidos de bombas, disparos y explosiones propios de una batalla. Sin embargo, la mencionada precariedad de medios del Instituto, hizo imposible dicha sonorización, quedando de esta forma la práctica (muda) tan mutilada como su protagonista²⁶⁸.

Va a ser también a lo largo de este segundo curso cuando Serrano de Osma, puede que atraído por el elevado grado de entendimiento que parece reinar entre sus cuatro pupilos más entusiastas, les encargue la redacción del guión de la que en principio iba a ser su quinta película larga. De la gestación y el posterior estancamiento de ese atractivo proyecto llamado *Cerco de ira* me ocuparé en breve y de manera extensa.

Para superar el tercer y último curso del IIEC los alumnos de Realización tenían que dirigir, acompañados por estudiantes de las otras especialidades del

²⁶⁷ Gómez Rufo, Antonio, *op. cit.*, p. 236.

²⁶⁸ Para una visión más amplia de los pormenores que rodearon la filmación de esta práctica, véase, Cerón Gómez, Juan Francisco, *El cine de Juan Antonio Bardem*, Secretariado de Publicaciones Universidad de Murcia y Primavera Cinematográfica de Lorca, Murcia, 1998, pp. 33, 34.

centro, una práctica de media hora de duración²⁶⁹. Como ya he adelantado más arriba, únicamente dos alumnos²⁷⁰ de esta primera promoción conseguirían aprobar los tres cursos de manera consecutiva: se trataba de Luis García Berlanga, quien obtendría su diploma²⁷¹ gracias a una práctica titulada *El circo*, y de José Gutiérrez Maesso, quien haría lo propio con una práctica titulada *Áspero camino*. Por otra parte, el ejercicio de Agustín Navarro, *Cántico*, fue suspendido, lo que no impidió que Serrano de Osma solicitara su concurso como ayudante de dirección para la película que el profesor estaba a punto de comenzar a rodar: *Rostro al mar*. A partir de entonces, Agustín Navarro se convertiría en colaborador fijo de Serrano de Osma, razón esta por la cual, el joven aspirante a cineasta no terminaría nunca sus estudios en el IIEC. Al parecer, Juan Antonio Bardem sobrepasó la cantidad de película virgen que se permitía emplear en dicho ejercicio de fin de carrera, por lo que, al tener que renunciar a una parte del material rodado, el montaje final de su práctica, *Barajas, aeropuerto transoceánico*, se resintió en exceso y fue suspendido. Desanimado, el futuro director de *Calle Mayor* (Juan Antonio Bardem, 1956), no consumió ninguna de las tres oportunidades extra de que disponía todo alumno que hubiera suspendido en la primera convocatoria, por lo que nunca llegaría a obtener el diploma que concedía la escuela²⁷². El que sí conseguiría el diploma, aunque para ello tuviera que consumir una segunda convocatoria, fue Florentino Soria, quien, andando el tiempo, acabaría convirtiéndose en Subdirector del centro (ver *infra*).

²⁶⁹ Según declaraciones efectuadas por el propio profesor de la asignatura a un periodista del diario *Madrid* (Bueno, Francisco Javier, “El cine español se está *criando* en la Castellana”, en *Madrid*, 5 de febrero de 1953).

²⁷⁰ Según cuenta Serrano de Osma en el programa de TVE anteriormente citado, cuando se supo que tan sólo dos alumnos habían aprobado el tercer curso en la especialidad de Realización, Juan Julio Baena, delegado del SEU en el IIEC por aquel entonces, entregó al profesor una carta firmada por aquellos alumnos de la clase que, como vimos, procedían de la administración franquista, donde se le acusaba de haber aprobado a sus “amiguetes” (en referencia al grupo de *Cerco de ira*) por “motivaciones políticas”.

²⁷¹ Por medio de un decreto del 18 de mayo de 1951 se crea la Diplomatura de Cinematografía que va a tener plena validez para el Ministerio de Educación Nacional pero no para el Sindicato Nacional del Espectáculo. Así pues, de poco les va a servir a los diplomados por el IIEC su título, ya que, en la práctica, para ejercer cualquiera de las profesiones que han estudiado en las aulas del Instituto resulta indispensable poseer el carné del sindicato. Así las cosas, la incorporación de los alumnos del IIEC a la profesión, sobre todo en las especialidades más técnicas, vendrá precedida de un largo periodo como meritorios similar al que emprenden aquellos que se incorporan a la profesión sin haber pasado antes por el IIEC.

²⁷² Heredero, Carlos F., *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*, Filmoteca de la Generalitat/Filmoteca Española, Valencia, 1993, p. 307.

3.7. *Cerco de ira*

La idea de rodar un filme ambientado en Ibiza estaba alojada en la mente de Serrano de Osma desde que a principios de los cuarenta realizara un viaje al archipiélago balear. De la fascinación, compartida con Pepe López Clemente, por sus virginales paisajes, surgió, como vimos, un guión de corsarios y batallas navales que por obvias razones no pudo ser llevado a la pantalla en la maltrecha España de la primera posguerra. Sin embargo, unos cuantos años más tarde, en mayo de 1948, nada más terminar el rodaje de *La sombra iluminada*, a Serrano de Osma se le presenta al fin la oportunidad de saldar esta su particular cuenta pendiente con el paisaje ibicenco. Se trata del tercer proyecto de Castilla Films: una productora que, en principio, fue creada para dar cierto respaldo oficial a un proyecto financiado por un grupo de amigos (ver *supra*), pero que más tarde, ya bajo la dirección única de Francisco de Barnola, trataría de consolidarse como empresa, estableciendo para ello un tímido plan de producción continuada, en el que se mostraba una marcada predilección por proyectos de inequívoca estirpe quijotesca. Así pues, tras poner en pie dos arriesgadas producciones de escasa, más bien nula, rentabilidad, *Vida en sombras* y *Noventa minutos* (Antonio del Amo, 1949)²⁷³, Castilla Films se dispone a financiar el primer filme de Serrano de Osma en el que, a diferencia de lo que había sucedido hasta ahora con sus prácticas de laboratorio telúricas, el rodaje en exteriores predomina, de manera acusada, sobre el trabajo en estudio (al menos esa era su intención).

El 16 de mayo de 1948 se publica en *Primer plano* una nota breve anunciando los preparativos del nuevo filme de Serrano de Osma. En dicha nota, y en otras que irán apareciendo en prensa a lo largo de los diez meses siguientes, nada se dice de la empresa que se encargará de producir el filme, ni de los equipos técnico y artístico que trabajarán en él, por lo que todo hace suponer que hasta mediados de marzo de 1949, que es cuando se publica una nota en prensa con todos estos datos²⁷⁴, *Cerco de ira* no existe en realidad como proyecto definido. Apuntan en esta misma dirección las declaraciones efectuadas (muchos años después) por alguno de los guionistas del filme, señalando que el encargo de realizar el guión se produce durante el segundo curso del Instituto, esto es, entre

²⁷³ Intriga de ambientes claustrofóbicos rodada en tiempo real.

²⁷⁴ “Una vez terminado el rodaje de *90 minutos*, la próxima película de Castilla Films será *Cerco de ira*, con argumento de los alumnos del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, García Berlanga, Bardem, Navarro y Soria. El director será Carlos Serrano de Osma. Los exteriores se rodarán en Ibiza, y los interiores en C.E.A.” (en *Dígame*, num. 480, el 15 de marzo de 1949).

octubre de 1948 y junio de 1949. El dato concluyente a este respecto no es otro que la solicitud del permiso que para iniciar el rodaje de *Cerco de ira* envía Castilla Films a la Dirección General de Cinematografía y Teatro con fecha de 20 de abril de 1949. Así pues, todo lo anterior sirve para poner de manifiesto que ya desde un primer momento Serrano de Osma encontró serias dificultades para poner en marcha un proyecto cuyo rodaje sería paradójicamente interrumpido en un muy breve lapso de tiempo. De todos modos, como veremos de aquí en adelante, *Cerco de ira*, con todos sus aplazamientos, prorrogas e interrupciones, no es mas que la punta del iceberg, en una década, la de los cincuenta, que para Serrano de Osma acabaría convirtiéndose en un auténtico calvario: de qué otra forma podríamos calificar si no una década en la que, de los aproximadamente diez proyectos, más o menos personales, que el director de *Abel Sánchez* trata de poner en pie, solamente uno va a lograr superar las innumerables trabas administrativas y económicas que saldrán a su paso.

“A base de enfrentamientos algo más que verbales, logramos construir una historia, *Cerco de ira*, muy en la línea de Indio Fernández, que admirábamos todos, es decir, un melodrama rural con ciertos apuntes sociológicos, y lo situamos en la isla de Ibiza, isla que no conocíamos y que describimos a nuestro aire.” Estos *enfrentamientos algo más que verbales*, a los que hace alusión Luis García Berlanga²⁷⁵, tenían lugar en la oficina donde estaba ubicada la redacción de una revista llamada *África*, de la que por entonces era Redactor Jefe, Florentino Soria. Durante aproximadamente dos meses²⁷⁶, los cuatro aspirantes a director de cine, se reúnen por las tardes en dicha oficina, para tratar de dar forma a un guión que, al parecer, estaba remotamente inspirado en un texto de Blasco de Ibáñez. Con Agustín Navarro sentado frente a la máquina de escribir y Juan Antonio Bardem²⁷⁷ describiendo con precisión y autoridad la planificación de cada escena,

²⁷⁵ García Berlanga, Luis, “Recordando a Carlos Serrano de Osma”. En Pérez Perucha, Julio (1983), *op. cit.*, p. 10.

²⁷⁶ Juan Francisco Cerón (Cerón Gómez, Juan Francisco, *op. cit.*, p. 30) siguiendo, muy probablemente, las indicaciones del propio Bardem, asegura que en la redacción del guión se empleó una semana. Según Florentino Soria (en declaraciones al autor) se tardó bastante más: en concreto, dos meses. Me inclino a pensar que la versión de Soria, habida cuenta de los mencionados *enfrentamientos* que por fuerza debieron dificultar el normal avance en la redacción del guión, es la que más se ajusta a realidad.

²⁷⁷ Según ha contado el propio Bardem en repetidas ocasiones, se llevó un gran disgusto cuando se enteró de que Serrano de Osma en lugar de llevarle a él como ayudante de dirección había elegido a otro alumno del IIEC, Enrique L. Eguiluz, el cual, según Florentino Soria, tenía una personalidad

va poco a poco perfilándose un libreto que, como acabamos de ver, una vez terminado²⁷⁸, será enviado a la Dirección General de Cinematografía y Teatro para que sea examinado por los censores, quienes, tras su lectura, habrán de dictaminar si dicho guión reúne las cualidades *necesarias* para hacer con él una película.

más sencilla y acomodaticia que la de Bardem (en Soria, Florentino, “Mi Berlanga particular”, *Nickel Odeon*, num 3, verano de 1996, p. 269).

²⁷⁸ Esta es la sinopsis del argumento de *Cerco de ira* que aparece en la documentación enviada por la productora, junto con el propio guión, para obtener el permiso de rodaje (Expediente de rodaje: 90/49): “D. Martín, médico ciudadano, llega a un pueblo de la isla de Ibiza donde va a ejercer su profesión. Es recibido por Lorenzo, en cuya casa se aloja, y conoce a sus dos hijos, Manuel y José, y a su hija Sara. Al poco de llegar entra en contacto con varias costumbres ibicencas que, naturalmente, le extrañan. Una de estas es el *cortejo*. Sara tiene once *cortejadores* a quienes Lorenzo concede una hora diaria dos veces por semana para hablar por riguroso turno con Sara. En los cinco minutos que corresponden a cada chico, este debe decir todo lo que se le ocurra en defensa de su amor. Así hasta que ella decida. Entre los *cortejadores* está Juan. En uno de sus paseos, D. Martín ve una casa aislada a la que no se acerca más que *el Chaume*, un retrasado mental, que deja cazuelas con comida a la puerta. Se entera de que en ella vive Marta, cuyo padre murió leproso y que ha sido recluida en la casa por el pueblo que, naturalmente, la cree así mismo contaminada. La curiosidad profesional de D. Martín le hace dirigirse a la casa, pero Marta se niega a abrirle, y el médico se va. Por las noches, Marta va a una cala de playa en la que, segura de encontrar a nadie, se baña. Una noche es descubierta por Juan, que la aborda y le pregunta quien es. Al enterarse de que es *la leprosa* queda asombrado. A los siguientes días, Juan vuelve a la playa, hasta que vuelve a encontrar a Marta y la dice que quiere ser su amigo. Poco a poco nace entre ellos el amor. Sueñan. Proyectan. Marta ha abierto por fin su puerta a D. Martín, y este le ha dado esperanzas, aunque no todavía seguridades. Juan aborda a D. Martín una noche, le confiesa la verdad y le pide que cure a Marta. El doctor le dice que pronto, tras un viaje a la ciudad, podrá contestarle. Mientras, el *cortejo* de Sara prosigue. Juan, maquinalmente, acude a él. Uno de sus rivales, el más destacado, amigo de Manuel y José, quienes odian a Juan, es Quico. Juan, Quico y Manuel, son los tres *gallos* del lugar. A pesar de esta preferencia de sus hermanos, Sara elige a Juan, quien se ve de esta forma metido en un grave lío. Una noche, en vísperas de la fiesta del pueblo, *Chaume* sorprende a Juan y Marta en la playa, y hace correr la voz. Lorenzo se entera. La mañana de la fiesta, en pleno baile, Lorenzo y sus hijos sorprenden a Juan y le provocan. La intervención de D. Martín y el Párroco, evitan la tragedia inmediata. Juan desoyendo las demandas de prudencia del doctor, va por la noche al encuentro de Marta. Por el camino oye el *uc* (grito de desafío), y disparan sobre él sin alcanzarlo. Luego encuentra a Manuel, y se atacan cuchillo en mano. Manuel queda malherido y Juan se aleja. A poco Quico dispara a traición sobre él y lo mata. Marta encuentra el cadáver, y es separada violentamente de él por los amigos de Juan. Estos ven que ha sido herido por la espalda y persiguen a Quico, quien huye por unos acantilados hasta despeñarse. Mientras, en casa de Lorenzo, Manuel ha muerto. El pueblo, airado va a casa de Marta y la quema. Ella estaba dentro. En este momento llega D. Martín de la ciudad. Marta estaba sana. La gente se marcha, horrorizada. Amanece... la vida sigue en el pueblo...”

El 10 de mayo de 1949 se concede a Castilla Films el permiso de rodaje solicitado. A partir de entonces comienzan a aparecer en prensa una variopinta gama de informaciones, algunas de ellas contradictorias, en torno al inminente inicio del rodaje de *Cerco de ira*: primero se señala como fecha de arranque “definitiva” (ya habían aparecido otros anuncios en los que no se mencionaba una fecha concreta) el 1 de julio²⁷⁹; más tarde, a principios de agosto, hay alguna publicación, como por ejemplo *Primer plano*²⁸⁰, que asegura que el rodaje ya se ha iniciado; también en agosto, comienzan a aparecer las primeras noticias referentes a cambios importantes en los equipos técnico y artístico²⁸¹; el 19 de octubre, Francisco de Barnola solicita a la Dirección General de Cinematografía y Teatro una ampliación del plazo establecido en el permiso de rodaje, ya que, según asegura, “la realización de *Cerco de ira* no pudo llevarse a término a su debido tiempo por falta de material virgen” (Exp. Rod. 90-49); a los pocos días, concretamente, el 26 de octubre, Serrano de Osma envía una carta a Francisco de Barnola comunicándole su intención de abandonar el proyecto, ya que, en su opinión, Castilla Films no dispone de un “plan ordenado y concreto de

²⁷⁹ En *Cámara*, num. 156, 1 de julio de 1949.

²⁸⁰ En *Primer Plano*, num. 461, 14 de agosto de 1949.

²⁸¹ Por ejemplo, en lo tocante al equipo técnico, la identidad del director de fotografía varía con una frecuencia sospechosa: al principio se habla de García Basabe (*Cámara*, num. 150, 1 de abril de 1949), luego de Cecilio Paniagua (exp. rod.: 90/49, mayo de 1949), más tarde de Juan Mariné (*Primer Plano*, 459, 1 de agosto de 1949), y por último de Sebastián Parera (*Cámara*, num. 159, 15 de agosto de 1949). Después, durante el tiempo que duró el rodaje (noviembre de 1949-enero de 1950), según ha señalado Julio Pérez Perucha, el productor de *Cerco de ira* realizó varios viajes desde Ibiza a Madrid “a la búsqueda de una financiación nunca concretada, ocasionalmente disfrazados de rastreo de un nuevo operador” (en Pérez Perucha, Julio (1983), *op. cit.*, p. 31). En ese mismo sentido, Juan Mariné (en entrevista con el autor) ha declarado que cuando ya se había rodado algún material de *Cerco de ira*, Serrano de Osma, descontento con el trabajo del director de fotografía que trabajaba con él en aquel momento, solicitó el concurso del propio Mariné; sin embargo, el director de fotografía de *La sombra iluminada*, desestimó el ofrecimiento por considerar que la remuneración económica que se le ofrecía a cambio de sus servicios era muy inferior a la que cobraba por aquel entonces. En cuanto a los cambios en el cuadro artístico, al principio se barajan los nombres de Asunción Sancho, Luis Prendes, José María Lado y José Bódalo (*Cámara*, num. 153, 15 de mayo de 1949); en julio se caen de la lista los nombres de Prendes y Lado (*Cámara*, num. 156, 1 de julio de 1949); en agosto se publica la sorprendente noticia de que Castilla Films “está en conversaciones con Pedro Armendáriz” con el que parece va a llegarse a un acuerdo ya que “la cuestión económica está arreglada” (*Cámara*, num. 158, 1 de agosto de 1949); finalmente, la pareja protagonista de *Cerco de ira* acabaría estando compuesta por dos jóvenes actores de procedencia teatral y con no demasiada experiencia en cine como eran, la ya mencionada, Asunción Sancho y el galán joven, Antonio Almorós. El resto del plantel estaba formado, en su mayor parte, por actores naturales de Ibiza.

producción, organización y financiación”, que vaya hacer posible un normal desarrollo del rodaje (Exp. Rod. 90-49); a los pocos días se publica una noticia breve en *Fotogramas* por medio de la cual se advierte que “Serrano de Osma no desiste en su intento de rodar *Cerco de ira*, que ya debía de haber iniciado el verano pasado”²⁸²; finalmente, el 27 de noviembre se publica en *Primer Plano* una nota breve que da cuenta, esta vez con conocimiento de causa²⁸³, del reciente inicio del rodaje de *Cerco de ira* en la isla de Ibiza.

Entre finales de noviembre de 1949 y, muy probablemente, mediados de enero de 1950, Serrano de Osma y su equipo ruedan en la localidad ibicenca de San Antonio unas cuantas escenas de *Cerco de ira*. De los comentarios realizados por el propio director en una conferencia pronunciada en los salones de la sociedad cultural y artística Ebusus²⁸⁴, durante su estancia en la isla, y de las declaraciones efectuadas, por esas mismas fechas, a un reportero del Diario de Ibiza²⁸⁵, se desprende que el ambiente que se respira en el rodaje es inmejorable. A la esperada majestuosidad de la luz y el paisaje ibicencos parece haberse sumado la colaboración entusiasta del pueblo de San Antonio, de entre cuyo vecinos han salido algunos de los papeles secundarios de la película y, evidentemente, toda la figuración.

Según comentaría, décadas más tarde, el propio cineasta, esta atípica composición del reparto daría lugar a alguna que otra inesperada y curiosa situación a lo largo de las pocas jornadas que duró el rodaje. Así, por ejemplo, cierto día, se rodaba una escena que representaba un velatorio; cuando el director consideró que el material filmado era suficiente pronunció el “corten” de rigor, pero para su sorpresa, los actores naturales en lugar de interrumpir sus oraciones le mandaron callar, y continuaron rezando durante un largo rato hasta que, como habían hecho siempre, consideraron que había llegado el momento de dar por

²⁸² *Fotogramas*, num. 72, 28 de octubre de 1949.

²⁸³ Pérez Perucha data también el definitivo arranque del rodaje de *Cerco de ira* en noviembre de 1949 (en Pérez Perucha, Julio (1983), *op. cit.*, p. 30). La confirmación de dicho arranque definitivo la encontramos en las páginas del *Diario de Ibiza*, que a lo largo del mes de diciembre se hará eco de lo acontecido en el rodaje en varias ocasiones.

²⁸⁴ Dicha conferencia, tras la cual, la pareja protagonista de *Cerco de ira* ofreció un recital poético, tuvo lugar, el 14 de diciembre de 1949.

²⁸⁵ “En pocos sitios he podido rodar exteriores con la facilidad con que lo he hecho en esta isla” (Jotazor, “Al habla con Carlos Serrano de Osma”, en *Diario de Ibiza*, 1 de enero de 1950).

terminado el velatorio: “Esto demuestra que vivían lo que hacían, que se creían que era verdad todo aquello”²⁸⁶.

“Comenzó el rodaje, y recuerdo los entusiasmos iniciales ante el material que Serrano iba enviando desde la isla. Recuerdo nuestras discusiones sobre si la belleza formal del copión se debía al *Viva México*, de Eisenstein, o a una estética personal de Carlos nacida de una imaginería ibérica a lo *Bodas de sangre*”. Sin embargo, al entusiasmo inicial con que Berlanga²⁸⁷ y sus tres compañeros recibían los primeros metros de película impresionada, pronto seguiría la más absoluta de las decepciones al comprobar que aquel rodaje, en el que tantas ilusiones tenían depositadas, había sido inesperadamente interrumpido por culpa de la, ya mencionada escasa solidez financiera de Castilla Films. En los meses siguientes²⁸⁸ volverían a aparecer en prensa notas breves haciéndose eco de los fuertes deseos del cineasta madrileño de reanudar el rodaje del que iba a ser su quinto largometraje. Incluso, un año y medio más tarde²⁸⁹, al poco de terminar *Rostro al mar*, del que nos ocuparemos en breve, Serrano de Osma volvería a anunciar la inminente reanudación del rodaje de la que ya por aquel entonces tenía visos de convertirse en la renuncia más amarga y frustrante de toda su filmografía²⁹⁰.

Como ya he adelantado en un capítulo anterior, después de rodar cuatro largos en interiores, a Serrano de Osma, puede que en cierta medida condicionado por el desagradable ambiente generado en torno al estreno de sus primeros filmes, le atrae poderosamente la idea de sacar su cámara al exterior para, creo yo, continuar con sus investigaciones en un marco diametralmente opuesto al anterior.

²⁸⁶ Declaraciones efectuadas a José López Clemente, aparecidas en la revista, *Arte fotográfico*, nº 333, septiembre de 1979.

²⁸⁷ García Berlanga, Luis, “Recordando a Carlos Serrano de Osma”. En Pérez Perucha, Julio (1983), *op. cit.*, p. 10.

²⁸⁸ Como por ejemplo sucede el 1 de mayo de 1950 en las páginas de *Cámara* (num. 176): “Carlos Serrano de Osma tienes esperanzas de terminar *Cerco de ira*, que, como se sabe, fue interrumpida. Pero también prepara su próxima película que será sobre Madrid”. De este proyecto madrileño me ocuparé en breve.

²⁸⁹ “Carlos Serrano de Osma quiere que su próxima película sea *Cerco de ira*, guión suyo y de unos alumnos del Instituto de Investigaciones Cinematográficas” (en *Fotogramas*, num. 152, 12 de octubre de 1951).

²⁹⁰ Todavía en 1962, Serrano de Osma continua obsesionado con llevar a la pantalla *Cerco de ira*, como demuestra ese nuevo guión (se han introducido variaciones, como por ejemplo la de no quemar a su protagonista en la escena final) que, una misteriosa productora, cuyo nombre coincide con el de la protagonista del libreto en cuestión, Marta S.L., envía a las autoridades pertinentes para obtener el permiso de rodaje.

A pesar de que el empleo de actores naturales y la atención prestada a ciertas prácticas cotidianas de los habitantes de la isla parecen sugerir un tímido acercamiento a las maneras de un cierto costumbrismo, yo me inclino a pensar en cambio -guiado, en cierto modo, por los comentarios de Berlanga a cerca de las cualidades del copión y, en mayor medida, por unas palabras pronunciadas por el propio director en pleno rodaje²⁹¹ - que el *Cerco de ira* que Serrano de Osma tenía en mente era antes una áspera e intemporal reflexión sobre ciertas conductas atávicas, visualmente emparentadas con un paisaje tan bello como violento y amenazador, que un drama realista de improbable filiación italiana. Por desgracia, nos quedaremos sin saberlo.

3.8. Otros proyectos (frustrados)

Llegados a este punto se hace necesario volver sobre nuestros pasos para tratar de dar cuenta de una serie de incursiones del cineasta objeto de estudio en estas páginas en proyectos que, en algún caso, se llevarían más tarde a cabo sin su concurso, o que, desgraciadamente, no irían mucho más allá de la mera redacción del guión, o que, en el peor de los casos, se quedarían en los estériles contornos de la declaración de intenciones. Comparecen en este apartado también, que abarca el periodo comprendido entre el final del rodaje de *La sombra iluminada* (marzo de 1948) y el inicio del de *Rostro al mar* (diciembre de 1950), otro tipo de actividades relacionadas con el mundo del cinema español en las que Serrano de Osma tiene una participación directa.

Cuando todavía no parece haberse concretado definitivamente el acuerdo de Serrano de Osma con Castilla Films para trasladar a la pantalla el guión de *Cerco de ira*, esto es, en febrero de 1949, comienza a hablarse en la prensa²⁹² de *El alma cercada* (antes *Fuera de tiempo* y más tarde, *El cerco del diablo*), un filme de episodios, producido por Aladino Films (después por Guadalupe S.L., y más tarde por Hesperia Films), con guión de Camilo José Cela y José Antonio Pérez Torreblanca, y para cuyas tareas directrices se piensa contar con la participación

²⁹¹ “Desde luego, el guión escrito por alumnos de Madrid, no es costumbrista como algunos hayan podido suponer y puede tener muy bien de fondo cualquier rincón de nuestra querida Patria” (entrevista anteriormente citada, publicada en *Diario de Ibiza*, 1 de enero de 1950).

²⁹² Breve aparecido en *Primer plano*, num. 436, 20 de febrero de 1949.

de cinco jóvenes cineastas españoles de “evidente relación generacional”²⁹³: José María Elorrieta, Domingo Viladomat, Jaime de Mayora, Antonio del Amo y Carlos Serrano de Osma. No pasará mucho tiempo antes de que el nombre del director de *Embrujo* sea sustituido en el cuadro técnico por el de otro cineasta español, siguiendo lo que a partir de entonces se convertirá en el rasgo más característico de este proyecto: las modificaciones sin cuento. Finalmente, tras un dilatado y enrevesado proceso de preparación y rodaje, de complicada reconstrucción historiográfica²⁹⁴, los cinco episodios que conforman este curioso filme, en el que se cuenta la historia de cómo un diablo y un ángel compiten por el destino de un malherido atracador, acabarán siendo dirigidos por Edgar Neville, Arturo Ruiz Castillo, José Antonio Nieves Conde, Antonio del Amo y Enrique Gómez. Es probable que la salida de Serrano de Osma de este *cerco* (el del diablo) estuviera relacionada con la mencionada consolidación del proyecto del otro *cerco* (el de ira), ya que va a ser, precisamente, en el mes de enero de 1950, mientras Serrano de Osma rueda en Ibiza, cuando se empiecen a filmar los distintos episodios de *El cerco del diablo* (1950-52). De todos modos, como iremos viendo de aquí en adelante, por aquel entonces era, en cierta medida habitual, que la dirección de una película fuera adjudicada por la prensa (supongo que con la complicidad de las empresas productoras) a directores distintos conforme se avanzaba en el a menudo arduo y atribulado proceso de pre-producción de la misma.

²⁹³ Además de su juventud, todos estos directores, salvo Mayora, que aun no había debutado, tienen en común el hecho de haber realizado su primera película larga en fechas, relativamente cercanas, a la puesta en marcha de este proyecto. También, como ya señalara Pérez Perucha (Pérez Perucha, Julio, “Años de incertidumbre”. En COBOS, Juan (dir.), *Nickel Odeon*, num. 17 (Especial “Edgar Neville: 100”), p. 151) casi todos ellos (a excepción del represaliado Antonio del Amo) colaboran o han colaborado activamente a lo largo de la década en publicaciones falangistas universitarias (como por ejemplo *Haz* y *Juventud*) en las que han dejado bien patente la escasa estimación que sienten por el grueso de la producción cinematográfica nacional. De alguna manera, estas publicaciones funcionan como plataforma de presentación para un grupo de *jóvenes intelectuales* cuya aspiración no es otra que la de renovar el cinema nacional desde dentro: esto es, dirigiendo ellos mismos las películas.

²⁹⁴ Tarea esta en la que se han embarcado recientemente José Luis Castro de Paz (Castro de Paz, José Luis, “Camino incierto: Camilo José Cela en el cine español (1946-1975)”. En Castro de Paz, J.L. y Pena Pérez, Jaime J. (coords), *Las imágenes y el inventor de palabras. Camilo José Cela en el cine español*, Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, Ourense, 2001, pp. 25-40) y David Erauskin (Actas del IX Congreso de la AEHC), siguiendo, en cierto modo, la senda abierta por Julio Pérez Perucha hace ya dos décadas (Pérez Perucha, Julio, *El cinema de Edgar Neville*, 27 Semana Internacional de Cine de Valladolid, Valladolid, 1982, pp. 57-60).

El 22 de noviembre de 1949 varios periódicos de Madrid se hacen eco de la reciente fundación de la Asociación Española de Filmología. Dirigida por un médico psiquiatra, llamado José Germain, a la sazón director de la *Revista de Psicología General y Aplicada*, el grueso de la citada asociación está compuesto por gentes provenientes del IIEC, tanto del profesorado como del alumnado, a los que se suman, entre otros, un intelectual de conocida afición por el cinema, un alto cargo de la Dirección General de Cinematografía, un actor, un ingeniero...²⁹⁵. Según puede leerse en la nota de prensa, la asociación se ha creado “para estudiar con rigor científico lo que el cine representa como fenómeno y como problema”. Para cumplir con este su principal objetivo la AEF, como se asegura a renglón seguido, se ha propuesto “desarrollar este mismo invierno un curso en el que, junto a las personalidades más destacadas de nuestro país en el estudio del cine, participarán figuras internacionales de tanto prestigio como los profesores Michotte, de la Universidad Católica de Lovaina; Fuchignoni y Charini de Roma; Gonseth de Zurich; Cohen-Séat de Paris, etcétera”²⁹⁶.

Reconociéndose herederos del trabajo iniciado por Díaz Plaja en tiempos de la II República y continuado después en las aulas del IIEC, donde Fray Mauricio de Begoña imparte clases de filmología, los fundadores de esta asociación pretenden sumarse a ese cada vez más amplio movimiento de alcance internacional “en favor del estudio psicológico del fenómeno fílmico”. Siguiendo las pautas establecidas en otros países (como por ejemplo Francia, cuya pionera asociación filmológica data de noviembre de 1946), la AEF piensa dividir su trabajo en tres secciones distintas: una dedicada a los “films científicos”, dirigida por Victoriano López y Gonzalo Menéndez Pidal; otra a los “films de arte” dirigida por Camón Aznar y Lafuente Ferrari; y otra filmológica en general para la cual no parece haberse elegido responsable.

Aparte del curso anunciado, al que finalmente fueron invitados los profesores Cohen Seat, Mario Verdone, Enrico Fuchignoni y Albert Michotte²⁹⁷,

²⁹⁵ Junto al mencionado José Germain, a la sazón presidente de la AEF, figuran, como vicepresidente, Carlos Fernández Cuenca; secretario, José Gutiérrez Maesso; vicesecretario, Paulino Garagorri; tesorero, José María Ramos Ruiz de Azua; vocales, Guillermo de Reyna, Fray Mauricio de Begoña, Carlos Serrano de Osma, Julián Marías, Fernando Fernán-Gómez, Alberto Laffon, Anselmo Romero, Valentín Andrés Álvarez, José López Rubio y Mariano Yela.

²⁹⁶ En *Arriba* del 22 de noviembre de 1949.

²⁹⁷ Fernández Cuenca, Carlos: *Panorama du cinema espagnol*, Cinematografía, Madrid, 1951; pp. 29, 30. El propio Fernández Cuenca anunciaba en este texto que durante el segundo año de vida de la AEF se iba a celebrar un estudio monográfico sobre la obra de René Clair para el que se le había

no parece que esta asociación, pionera por estas latitudes en el estudio del cinema desde parámetros científicos, tuviera después una actividad importante. La práctica inexistencia de referencias escritas²⁹⁸ en torno a sus actividades, parece indicar que el anuncio de “reuniones periódicas, conferencias, discusiones dialogadas”, de un “amplio programa de relaciones internacionales y la publicación de un boletín que recoja las noticias de mayor interés en el campo de los estudios filmológicos”²⁹⁹, fue antes fruto del inevitable entusiasmo fundacional que rodea siempre el nacimiento de este tipo de agrupaciones que el adelanto cabal de un programa de actividades previamente confirmado. Sea como fuere, lo cierto es que el nombre del director de *La sombra iluminada*, por razones creo ya suficientemente explicadas, no podía dejar de aparecer entre los de los componentes de la Junta Directiva de una asociación cuyo objetivo último era otorgar cierto rango académico a los estudios sobre cine.

Los meses siguientes, desde que en enero de 1950 se interrumpe el rodaje de *Cerco de ira* hasta que a finales de ese mismo año Antonio Bofarull le ofrece dirigir *Rostro al mar*, van a estar marcados por la aparición de una serie de vagas e imprecisas noticias que le sitúan al frente de varios proyectos de inminente materialización. Por un lado, se habla de un guión³⁰⁰ escrito al alimón con Enrique Eguiluz (ayudante de dirección en *Cerco de ira*), en el que también ha intervenido, al parecer de manera incidental, José Luis de Azcárraga, un militar co-autor del argumento de una de las películas más taquilleras de las últimas

encargado a él la redacción de un texto. Para un mayor ahondamiento en las singulares, casi rocambolescas peripecias, que precipitaron la fundación de esta asociación puede consultarse, García Dueñas, Jesús, *José G. Maesso, el número 1*, Colección cine/Festival Ibérico/Diputación de Badajoz, Badajoz, 2003, pp. 107-112.

²⁹⁸ En una de las escasas alusiones a la asociación que conozco, Fernando Fernán-Gómez, habla de ella en estos términos: “Era muy aficionado a las películas, y a películas raras, mantenía una sociedad extrañísima que se llamaba Asociación Española de Filmología, donde éramos 10 ó 12 miembros en la junta directiva y dos únicos socios: Bardem y Berlanga” (en “Entrevista a Fernando Fernán-Gómez”, *Nickel Odeon*, num. 9, 1997, p. 43). Pueden consultarse también las líneas que Minguet dedica a la AEF en un artículo que ya ha sido citado en estas páginas (Minguet Batllori, Joan M., *op. cit.*, p. 200).

²⁹⁹ Entrevista con José Germain, publicada en *Pueblo* el 21 de marzo de 1950.

³⁰⁰ “A Carlos Serrano de Osma le encontramos preparando el rodaje de una película, de la que no nos da el título, que pretende realizar íntegramente en escenarios naturales. El asunto es suyo y de Enrique Eguiluz, y en el guión literario colaboró con ellos Azcárraga” (en *Triunfo*, num. 210, 22 de febrero de 1950).

temporadas: *Botón de ancla*³⁰¹ (Ramón Torrado, 1947). Según *Triunfo*, se trata de una historia que se desarrolla en Madrid y que se piensa rodar, a partir del mes de mayo, en “exteriores y en interiores naturales de la villa en su casi totalidad”³⁰².

Nos encontramos pues, ante el primer intento fallido de sacar adelante ese proyecto de ambiente madrileño que, bajo títulos distintos y al amparo de diversas coberturas genéricas, Serrano de Osma perseguirá con ahínco, y sin suerte, durante toda la década de los cincuenta. En esta ocasión³⁰³ se trata de una sencilla comedia romántica, protagonizada por una joven pareja lumpen del barrio de Lavapiés, cuya previsible y elemental peripecia amorosa sirve, a fin de cuentas, para no desviar demasiado la atención de aquello que verdaderamente interesa: la primorosa reconstrucción del Madrid castizo y popular de finales de los cuarenta.

Tras esta primera tentativa nula no tardará en presentarse la ocasión de volver a intentarlo: se trata de un guión titulado *Fuego dormido*, cuya primera versión escribe Serrano de Osma en solitario, entre el 16 y el 25 de agosto de ese mismo año, y que poco después va a reescribir con la ayuda de dos jóvenes

³⁰¹ A finales de 1948, *Triunfo* realiza una encuesta entre sus lectores para elegir lo mejor del año cinematográfico que acaba. Junto al recuento provisional de los votos de los lectores se publica el boleto personal de un director de cine español: Carlos Serrano de Osma. Según el cineasta, la mejor película española de 1948 es *Cuatro mujeres* (Antonio del Amo, 1947), “y por sus esenciales valores cinematográficos, *Botón de ancla*” (en *Triunfo*, num. 239, 15 de septiembre de 1948). Resulta por tanto plausible que Serrano de Osma solicitara el concurso de Azcárraga para la redacción de un guión en el que se apostaba, como ya sucediera en *Botón de ancla*, por la sencillez y una cierta alternancia entre lo cómico y lo dramático.

³⁰² A continuación, este irónico cronista anónimo de *Triunfo*, asegura que “Carlos ya tiene productor en firme, del cual se niega a dar detalles de ninguna clase... Luego nos hemos podido enterar de por qué no quiere decir nada de su productor... Se trata de alguien que tiene ya el dinero necesario para la película en el banco... Y, naturalmente, el hombre toma sus precauciones... para que no se lo quiten... Menuda noticia es esa... ¡Un productor con dinero, de verdad!!!...” (aparecida en *Triunfo*, num. 219, el 26 de abril de 1950).

³⁰³ Todo parece indicar (no me consta que se solicitara el permiso de rodaje) que este *primer proyecto madrileño*, por razones que desconozco, no fue más allá de la mera redacción del guión. Para elaborar esta somera descripción del argumento me he basado en un tratamiento preliminar del guión que he localizado en el archivo personal de Serrano de Osma. El tratamiento al que me refiero no tiene título y está sin firmar; sin embargo, las referencias temporales que pueden rastrearse a lo largo de la ficción (como por ejemplo, el hecho de que los protagonistas vayan al cine a ver *Locura de amor*) y la coincidencia entre las propias características del texto y la descripción que del mismo hace la prensa, me llevan a pensar que el tratamiento manejado es efectivamente el origen de este *primer proyecto madrileño* de Serrano de Osma.

aspirantes a guionista, que por aquel entonces³⁰⁴ colaboran también con un viejo conocido de estas páginas, Pedro Lazaga, en la redacción del libreto de *Hombre acosado* (Pedro Lazaga, 1950): José Luis Dibildos y Alfonso Paso. *Fuego dormido* cuenta la historia de un médico recién licenciado que, a instancias de su tío, párroco de una iglesia situada en los arrabales de Madrid, acepta encargarse de la humilde, y en extremo conflictiva consulta médica adscrita a dicha parroquia. El fuego del título hace referencia, por un lado, a la fuerte vocación del joven médico, que le va a permitir superar con éxito la interminable lista de adversidades que los sádicos guionistas le tienen preparada, y por otro, como no podía ser de otra manera, ese fuego es también la fe cristiana que duerme en lo más recóndito de las embrutecidas almas de los habitantes del arrabal a la espera de que la postrera intervención del médico iluminado proceda a despertarla. El porqué de la interrupción de un proyecto como este³⁰⁵, a priori tan acorde con esos fuertes vientos de componente católico que de un tiempo a esta parte soplan desde las instancias oficiales, cabría encontrarlo en la, a lo que parece, cada vez más extendida creencia entre los productores del momento, de que Serrano de Osma, a pesar de que en sus últimas declaraciones reniega una y otra vez de su pasado vanguardista y asegura haber iniciado una nueva etapa de “sencillez y realismo”, sigue siendo un director peligroso, preocupado en exceso por *la cosa artística* e incapacitado por ello para conectar con el público.

El último proyecto con el que se va a relacionar a Serrano de Osma antes de que este asuma la dirección de *Rostro al mar*, es, de nuevo, un filme de episodios, que, esta vez, a pesar de la innovadora e imaginativa estrategia de financiación³⁰⁶

³⁰⁴ “Otros guionistas que están trabajando a todo meter son los jóvenes Paso y Dibildos..., que terminan un guión, con asunto de Carlos Serrano de Osma, para este mismo director, y otro para que sea la próxima película de Pedro Lazaga, el joven director, que está terminando su primera película con Peninsular Films, donde nos decían el otro día que quedará contratado para otras tres...” (en *Triunfo* a 20 de septiembre de 1950).

³⁰⁵ El argumento de *Fuego dormido* guarda ciertas similitudes con los de, al menos, tres películas (en todas ellas juegan algún papel, más o menos relevante, los desarraigados muchachos de los suburbios de Madrid) que se llevarían a cabo en fechas cercanas a la redacción de este guión: *Día tras día* (Antonio del Amo, 1951), *Cerca de la ciudad* (Luis Lucia, 1952) y *Segundo López, aventurero urbano* (Ana Mariscal, 1952). Así pues, cuesta trabajo pensar, que fueran las alusiones a las capas más desfavorecidas de la población de las grandes ciudades españolas, las que hicieran inviable, desde el punto de vista de la administración, se entiende, la realización de un film en el que la caridad cristiana y las buenas costumbres hacían más llevadera y soportable la grave situación de pobreza y desarraigo.

³⁰⁶ Si bien se empieza a hablar de este proyecto de Cinematográfica Orbe a finales de 1950 no es hasta junio del año siguiente, cuando comienzan a aparecer en prensa unos curiosos anuncios

que lo inspira, no será el origen de película alguna. Según consta en el expediente de rodaje³⁰⁷ de *Una novela policíaca*, los tres episodios en los que se divide la historia iban a ser dirigidos por Antonio del Amo, Manuel Mur Oti y Carlos Serrano de Osma, reservándose el propietario de la empresa productora, Enrique Soler Costa, la dirección de aquellas otras escenas que servían de puente entre los tres sueños sobre los que pivotaba la historia. Sugestionados por la lectura de una ingenua novela policíaca, un padre familia, su hija adolescente, y el tierno infante de rigor, sueñan tres historias de intriga en las que los personajes, como ya sucediera en *La mujer del cuadro* (*The woman in the window*, Fritz Lang, 1944), conservan los rasgos de personas con las que hemos visto relacionarse al protagonista del sueño en su vida real. Es muy probable que en última instancia fuera de nuevo la escasa solidez financiera de la incipiente firma productora la que precipitara el estancamiento definitivo de una producción cuyo guión había agradado enormemente a los censores de turno, que encontraban en su tierna ligereza y en su expresa renuncia a los ambientes y conductas malsanas propias del policíaco americano, valores estimables que era preciso fomentar.

Así pues, todos estos proyectos, la mayoría frustrados, nos sirven al menos para caer en la cuenta de que ese repetidamente invocado deseo de, en resumidas cuentas, ajustarse lo más posible a los dictados estéticos e ideológicos del régimen, había tenido ya diversas manifestaciones en forma de proyectos alimenticios (cfr. *Una novela policíaca*) y de trabajos más personales, bien que ostensiblemente alejados de la beligerancia de antaño (cfr. *Fuego dormido*), antes de su definitiva plasmación fílmica en *Rostro al mar*. Sin embargo, como veremos a continuación, de la combinación entre la, tantas veces citada renuncia a cualquier tipo de veleidad formal, y el acatamiento servil de ciertas consignas oficiales no surgirá, como era de esperar, un producto modélico y convencional, de fácil digestión, llamado a satisfacer los gustos de todos, sino que, muy al contrario, a partir de tan contemporizadores mimbres el siempre imprevisible cineasta del que se vienen ocupando estas páginas acabaría elaborando un filme, cuando menos, extraño.

donde se promociona la película advirtiendo a los lectores que ellos mismos pueden ser los protagonistas de la misma si disponen del carné de benefactor de una cofradía malagueña (!). Según advierte el director propietario de Cinematográfica Orbe, Enrique Soler Costa, la relación de su empresa con la citada cofradía es solamente “espiritual, aunque otros puedan pensar lo contrario” (en *Primer Plano*, num. 558, 24 de junio de 1951).

³⁰⁷ Exp. rod.: 13/51.

3.9. Cuarta producción Titán Films

La amistad entre Serrano de Osma y el propietario de *Los caracoles*, uno de los restaurantes con mayor solera en la Barcelona de posguerra, se remonta a los tiempos en que el reparto y el equipo técnico al completo de una modesta producción española, que respondía al nombre de *Abel Sánchez*, frecuentaban con cierta asiduidad, un local en el que los habitualmente privativos precios del menú se convertían, gracias a la mediación de su propietario, a la sazón actor secundario en la mencionada película, en una suma bastante asequible para los casi siempre desatendidos bolsillos de las humildes gentes de nuestro cinema. Más adelante, Antonio Bofarull, tras repetir como actor de reparto en el segundo largo de BOGA, fundaría, sin salir de Barcelona, una empresa productora cuyo nombre, Titán Films, no desentonaba en absoluto con la envergadura de su propietario, y con la que conseguiría sacar adelante tres humildes, aunque eso sí, estratégicamente diseñadas producciones³⁰⁸, antes de ofrecerle a su antaño hiperactivo amigo, últimamente caído en desgracia, Serrano de Osma, la posibilidad de dirigir el cuarto proyecto de la titánica firma. Pero dejemos que sea el propio Bofarull quien describa los pormenores de esta *arriesgada* contratación: “Carlos Serrano de Osma, director discutido, director cuyas películas no han gustado mucho al público, es, sin embargo, uno de los valores más serios del cine hispano. Su nervio, su vigor, su valentía, me parecieron, a priori, prendas muy estimables y concordantes con el estilo que estimaba yo propio para el guión. Creo no haberme equivocado. Aunque a mí se me restringieron ciertos apoyos económicos sólo por la creencia de que Serrano de Osma no merecía crédito

³⁰⁸ Según ha comentado Carlos F. Heredero, dos de estas producciones Titán Films, en concreto la segunda, *Ha entrado un ladrón* (Ricardo Gascón, 1949), y la tercera, *La mujer de nadie* (Gonzalo Delgrás, 1949), eran sendas adaptaciones de obras literarias de dos de los miembros habituales de las juntas de censura: Wenceslao Fernández Flórez y José Francés respectivamente. A lo que parece, el origen de la buena clasificación que a la postre acabarían obteniendo ambas películas cabría encontrarlo en la oportuna puesta a punto de tan refinada maniobra (en Heredero, Carlos F. (1993), *op. cit.*, p. 81). La tercera película en discordia, aquella con la que esta empresa productora inició sus actividades, se titulaba, *La casa de las sonrisas* (Alejandro Ulloa, 1947). Una última precisión a este respecto: en una entrevista realizada a Bofarull con motivo del estreno barcelonés de *Rostro al mar*, este aseguraba que dicha cinta era la séptima que él producía (entrevista aparecida en *Jornada* el 18 de septiembre de 1952). Es probable que Bofarull incluya en este recuento, *Hay un camino a la derecha* (Francisco Rovira Beleta, 1953), quinta producción de Titán Films, de la que por aquel entonces se ruedan los últimos planos. Aún así, según mis cuentas, siguen siendo sólo seis las películas producidas por Bofarull hasta ese momento, por lo que es muy probable que en aquella ocasión al propietario de *Los caracoles* le fallara la memoria.

absoluto, yo quise mantenerme en mi contrato. No me arrepiento. Hasta su fama de lento ha resultado falsa”³⁰⁹.

Basado, al parecer, en una idea original (que como veremos, no era tal) del propio Bofarull, el primer guión literario de *Rostro al mar*, firmado por Antonio Ferrer y Julio Huiman,³¹⁰ es enviado a la Dirección General de Cinematografía y Teatro el 25 de septiembre de 1950. En la documentación que acompaña a este primer guión³¹¹ se describe un proyecto notablemente distinto al que varios meses más tarde dará lugar a la película. Aparte del, por lo demás habitual baile de nombres³¹² que se produce en los cuadros técnico y artístico entre el primer expediente (rodaje) y el último (censura), lo más significativo en este primer esbozo escrito del proyecto es que se proyecta rodar los interiores en los madrileños estudios CEA, con lo que, de haberse confirmado tal ubicación, este habría sido el primer rodaje de Titán Films en unos estudios emplazados fuera de los límites geográficos de la ciudad condal. Que sea precisamente Serrano de Osma quien, como delegado de la empresa, solicite el permiso de rodaje de la película, parece abundar en la idea de que, al menos en un primer momento,

³⁰⁹ En una entrevista aparecida en *Cámara*, num. 200, 1 de mayo de 1951.

³¹⁰ Según Rimbau y Torrerio (en Rimbau, Esteve y Torreiro, Casimiro, *op. cit.*, p. 222), Julio Huiman era en realidad el seudónimo bajo el que se ocultaban Julio Coll y José Germán Huici. Perucha también advierte que bajo el citado sobrenombre se esconde Julio Coll, pero nada dice de la participación de Germán Huici (en Pérez Perucha, Julio(1983), *op. cit.*, p. 31). Por otro lado, Rimbau y Torreiro adjudican al propio Bofarull la autoría del argumento, algo que por otra parte también se insinuaba desde las páginas de *Primer Plano* durante los preparativos del rodaje: “El argumento de *Cara al mar* (!), que encierra una intensidad dramática emocionante, está trazado por Antonio Bofarull y desarrollado en guión por Antonio Ferrer y Julio Huiman” (en *Primer Plano*, num. 523, 22 de octubre de 1950). Por el momento, nada sé acerca de Antonio Ferrer, aunque la doble coincidencia con el nombre de pila y el segundo apellido del propietario de Titán Films, parecen querer confirmar la sospecha de que nos encontramos ante otro seudónimo. Por último, para añadir más leña, esta vez anglosajona, al fuego, el 1 de diciembre se publica una nota en *Fotogramas* que dice así: “Carlos Serrano de Osma dirigirá para Antonio Bofarull *Rostro al mar*, en cuyo argumento ha trabajado Bruce Marshall”. Según comentaría, Serrano de Osma, varias décadas después, durante una conferencia pronunciada en el cine club de Sabadell, el propio Bofarull aseguraba que la idea del argumento procedía de un libro del escritor católico, de origen británico, Bruce Marshall...

³¹¹ Exp. rod.: 154/50.

³¹² Así, en el primer cuadro de personal que se redacta (exp. rod.: 154/50), Jesús García Leoz, pieza fundamental hasta entonces en las películas de Serrano de Osma, figura como responsable de la partitura; finalmente, dichas tareas, según consta en el expediente de censura nº 10.458, serían desempeñadas por Ramón Ferrer Fitó; tres cuartos de lo mismo sucedería con la actriz, Isabel de Pomes, que a la postre sería sustituida por Eulalia Montero.

Rostro al mar fue concebida como una producción especial, distinta a las anteriores, en la que, de alguna forma, la gestión y supervisión del proyecto quedaba en manos de la *sección madrileña de la empresa*, es decir, en manos de Serrano de Osma³¹³. Sea como fuere, al final las escenas de interiores de *Rostro al mar* acabarían rodándose en Orphea, mientras que para los exteriores se recurriría a los cercanos, y siempre agradecidos parajes de la Costa Brava, a los que, en esta ocasión, por aquello de seguir la incipiente moda del realismo, se sumarían unas cuantas jornadas de rodaje en escenarios naturales de la localidad francesa de Marsella. Pero vayamos por partes...

Como ya sucediera con motivo de la solicitud del permiso de rodaje para *La sirena negra* (ver *supra*) los censores acceden, tras la preceptiva lectura del guión, a conceder el mencionado permiso, pero junto con este remiten a la productora la siguiente nota: “Independientemente de las consideraciones generales que oportuna y verbalmente fueron hechas a la Entidad Productora en orden a otros aspectos del guión, ha de advertirse también que éste es endeble en cuanto a su desarrollo argumental. En general resulta convencional, fallado psicológicamente en los tipos que presenta por no estar trazados con suficiente habilidad (...) Deben revisarse los diálogos que actualmente carecen de la necesaria calidad literario-cinematográfica”. No pasará un mes antes de que Titán Films envíe a la Dirección General un nuevo guión en el que -además de unos leves retoques de índole *política*³¹⁴ que parecen responder a esas “consideraciones generales” que, como se desprende de la nota anterior, los censores transmitieron a los responsables de la firma catalana “verbalmente”- los cambios más significativos tienen que ver con la calidad literaria del mismo; tarea de revisión esta para la que, según se asegura en una nota que acompaña a este segundo guión, se ha contado con los servicios del escritor José Antonio Pérez Torreblanca.

El nuevo guión será escrutado por los censores a finales de noviembre, quienes, tras reconocer la notable mejoría que ha experimentado el mismo gracias a la reescritura de los diálogos, y, en cierta medida, congratulándose de que un

³¹³ Poco tiempo después en *Fotogramas* se comenta que es probable que Serrano de Osma dirija *Fuego dormido* para Titán Films (en *Fotogramas*, num. 103, 3 de noviembre de 1950).

³¹⁴ Por ejemplo, el protagonista ya no es un periodista de izquierdas que ante el incontenible avance de las tropas nacionales opta por huir a Francia, sino que ahora se trata de un militar rojo; alguien que, en definitiva, según los censores, tenía sobradas razones para escapar de su patria tras la victoria de la insurrección franquista; razones que, por otro lado, siempre según la aviesa lógica de los vencedores, le faltaban al periodista de izquierdas, quien, a lo que parece, de haber optado por quedarse no habría sufrido ningún tipo de represalia.

guión con un asunto, en principio, tan escabroso como este³¹⁵, no haya sido merecedor de censura alguna, proceden a conceder un nuevo permiso de rodaje que será efectivo a partir del 23 de noviembre de 1950.

3.10. Barcelona-Gerona-Marsella

La primera vuelta de manivela del rodaje de *Rostro al mar*, esa película con la que Serrano de Osma pretende inaugurar una nueva etapa de humanidad y sencillez dentro de su trayectoria cinematográfica, tiene lugar el 4 de diciembre, paradójicamente, en los mismos estudios donde cinco años atrás se filmaron las escenas de baile y pesadilla de uno de los largometrajes más excesivos y sugerentes de la pasada década: *Embrujo*. Tras estas primeras semanas de trabajo³¹⁶ en las humildes instalaciones de Orphea, que consumen, aproximadamente, la mitad del tiempo total reservado al rodaje, el equipo de Serrano se desplaza, primero, a diversos parajes de la Costa Brava y después, en un intento de ajustarse lo más posible a las indicaciones geográficas preestablecidas en el guión, a Marsella, donde, durante aproximadamente dos semanas, se rueda en “los lugares más típicos” de la ciudad, en la creencia de que “la realidad del ambiente hay que buscarla donde existe, porque reproducirla en decorados nunca resulta eficaz, salvo desde el punto de vista económico, porque siempre es más barato construir unas calles dentro de los estudios que trasladar a las calles de verdad todo el complicado material que se necesita para el rodaje”³¹⁷.

El 30 de abril de 1951, cuando todavía se respira en el ambiente ese aire de protesta que se extendió por Barcelona durante el pasado mes de mayo, a raíz del famoso boicot por la subida en las tarifas de los tranvías, finaliza el quinto rodaje profesional de Serrano de Osma y la película, tras el consiguiente paso por la sala de montaje, es enviada a la Dirección General de Cinematografía y Teatro donde

³¹⁵ Según el lector Juan Esplandín, “aun siendo escabroso el tema del guión, los autores justifican plenamente su buena intención a lo largo de él, salvando a los protagonistas al rectificar conductas en el transcurso de su vida”. Según el lector Francisco Alcocer, “el tema social, está bien salvado en el argumento, ya que el protagonista rojo, parece ser más un idealista al que la vida en Rusia le abre los ojos”.

³¹⁶ En los créditos de la película se adjudica a Sebastián Perera, que acaba de trabajar con Serrano de Osma en *Cerco de ira*, la fotografía de interiores, mientras que Salvador Torres Garriga figura como responsable del rodaje en exteriores.

³¹⁷ En declaraciones efectuadas por Serrano de Osma a los micrófonos de *Radio Nacional de España* en octubre de 1950.

habrá de ser expuesta a las siempre escrupulosas, aunque no necesariamente sagaces, miradas de los censores³¹⁸. Dicha sesión censora se salda con una afortunada Primera Categoría que da derecho a dos de los anhelados permisos de doblaje³¹⁹ de los que, en resumidas cuentas, depende la amortización de esta y de casi cualquier otra producción española de la época.

Antes de su primera confrontación con el gran público, *Rostro al mar* se presenta, en sesión privada, el 27 de noviembre de 1951, en el cine Pathé de Sevilla. Al preestreno, que ha sido organizado por el propietario de la cadena de exhibición hispalense a la que pertenece el mencionado recinto, acuden, Antonio Bofarull, el gerente de la compañía que se encarga de la distribución del filme (R.K.O.), y los críticos cinematográficos de los tres diarios más importantes de Sevilla. Al día siguiente, como era de esperar, las copitas de jerez con que se obsequió a los críticos tras la proyección surten efecto y en la prensa sevillana se publican tres extensas y elogiosas crónicas del evento fílmico en cuestión que contribuyen a crear un ambiente favorable de cara al estreno oficial que tendrá lugar la noche siguiente. El cine Florida, (¡lo han adivinado!) perteneciente al mismo circuito de exhibición que el Pathé, será el recinto elegido para la *premiere* nacional³²⁰ de un filme en el que se aborda “con tacto y objetividad, sin herir susceptibilidades en el vencido”³²¹, aunque tal vez “con demasiada suavidad para el marxismo”³²², la tragedia de los exiliados españoles.

La excelente acogida crítica del filme en la ciudad del Guadalquivir va a ser, sin embargo, una excepción. A partir de entonces, las críticas que de la película se

³¹⁸ De los comentarios que acompañan la calificación del film se deduce que, a pesar de que a los censores no les gustó demasiado, estimaron oportuno premiar el patriotismo que, en cierto modo, lo inspira, otorgándole una buena categoría. El tibio comentario redactado por el censor, Pío García Escudero, reproduce de forma abreviada el sentir general de la junta censora: “Un asunto bueno, bien desarrollado en su primera mitad, que luego decae. Los actores bastante bien” (exp. censura: 10.458).

³¹⁹ Dichos permisos van a ser consumidos en el doblaje de *Stromboli* (*Stromboli, terra di Dio*, Roberto Rossellini, 1949) y *¡Qué vida esta!* (*Never a dull moment*, George Marshall, 1950).

³²⁰ Y digo nacional porque ya en el pasado mes de agosto la película había sido presentada fuera de concurso en el XII Festival de Venecia. Junto a *Rostro al mar* fue exhibida, también fuera de concurso, *Cielo negro* (Manuel Mur Oti, 1950). Completaban la participación española en el certamen veneciano, *La corona negra* (Luis Saslavsky, 1950) y *Noche y sol* (José María Forqué, 1951), ambas dentro de la sección oficial.

³²¹ Crítica aparecida en el diario *Sevilla* el 30 de noviembre de 1951.

³²² Crítica aparecida en *El correo de Andalucía* el 30 de noviembre de 1951.

irán publicando, conforme esta se vaya estrenando, a lo largo de los meses siguientes, en distintos lugares de la geografía española (Mallorca, Las Palmas, San Sebastián, Cuenca...) serán cada vez más severas, adelantando, como viene siendo habitual, el futuro varapalo que la película sufrirá cuando sea estrenada en las dos plazas más importantes de la península.

Esta vez tendrán que pasar diez largos meses antes de que el quinto largometraje de Serrano de Osma pueda ser exhibido en Barcelona. En esta ocasión, el considerable retraso viene motivado, según se advierte, de manera telegráfica, desde las páginas de *Fotogramas*, por un “pleito entablado sobre su argumento” y que ha sido “definitivamente ganado por la casa productora”³²³. Por el momento, desconozco los pormenores exactos que rodearon esta supuesta demanda contra Titán Films, aunque todo parece indicar que el origen de la misma fue una denuncia por plagio presentada por los representantes legales de Bruce Marshall. Sea como fuere, la película acabaría siendo estrenada, de forma simultánea, en dos cines de Barcelona (Astoria y Cristina³²⁴) el 8 de septiembre de 1952.

En líneas generales, la crítica catalana valora el empeño de trasladar a la pantalla un tema inédito y de incuestionable relevancia, como es este del exilio y la consiguiente nostalgia de la patria lejana, pero se lamenta de que un filme que “pudo ser una crónica veraz del *caso* de los exiliados españoles a la terminación de nuestra guerra civil se convierta de hecho en una película de tonos sentimentales muy acusados, en la que juegan los clásicos temas del amor, el sacrificio y el correspondiente final feliz”.³²⁵

La mala acogida dispensada por la crítica y el público en Barcelona es muy probablemente la razón de fondo que empuja a la empresa distribuidora a retrasar (¡otro año más!) el estreno madrileño de la cuarta producción de Titán Films. Un estreno (30-11-1953) en el que, a diferencia de lo que había sucedido, como acabamos de ver, primero en Sevilla y más tarde en Barcelona, se renuncia a cualquier tipo de campaña de promoción (nisiquiera se insertan en prensa, el día

³²³ Breve aparecido en *Fotogramas*, num. 198, el 5 de septiembre de 1952.

³²⁴ El estreno de *Rostro al mar* en el cine Cristina tuvo un tinte especial, ya que tras la proyección se procedió a homenajear la figura del recientemente fallecido, Paco Melgares (cuya última intervención cinematográfica tuvo lugar precisamente en esta producción de Titán Films). El homenaje fue conducido por el joven actor, Adolfo Marsillach.

³²⁵ Crítica, firmada por Jaime Picas, aparecida en *Fotogramas*, num. 199, el 12 de septiembre de 1952.

anterior, los habituales letreros anunciando el estreno) y en el que, como muestra definitiva de la escasa fe que la distribuidora guarda en las posibilidades de su producto, se recurre a un estreno mañanero con programa doble -*Cyrano de Bergerac* (Michael Gordon, 1950) es la película que se proyecta a continuación- en dos cines de sesión continua (Voy y Actualidades). Como era de esperar, a la semana siguiente, *Rostro al mar* es retirada de cartel, no sin antes recoger los severos reproches de una crítica que, en el mejor de los casos, como ya sucediera en Barcelona, se lamenta de que un tema de antemano tan interesante haya dado pie a un filme esencialmente “folletinesco”, con pasajes “sensibleros”³²⁶, y que, en el peor, arremete con saña y virulencia incluso contra aquello que otros habían considerado como el gran acierto de esta propuesta: su discreción y delicadeza a la hora de dibujar la amarga peripecia vital de los vencidos³²⁷.

Con todo, lo cierto es que *Rostro al mar* fue, sin duda, un producto inoportuno³²⁸; y es que, no conviene olvidar, que el prolongado periodo de

³²⁶ Crítica, firmada por Luis Gómez Mesa, publicada en el diario *Arriba*, el 3 de diciembre de 1953.

³²⁷ Me estoy refiriendo a una crítica aparecida en el diario *Informaciones*, el 3 de diciembre de 1953, firmada por un viejo conocido (cfr. “El caso *Embrujo*”) de estas páginas: José de la Cueva. El último párrafo de su biliosa crítica no tiene desperdicio: “Porque por mucho que se esfuercen guionistas, dialoguistas y director, no lograrán que lleguen a conmovernos las andanzas desgraciadas de un comandante rojo afiliado al partido comunista que cuando se ve perdido por el avance de nuestras tropas abandona a su mujer en el trance de ser madre y huye por la frontera franco-catalana. ¿Qué no lo pasa bien? Peor lo pasaron en su poder y de los suyos muchos seres inocentes. Nada, no nos duele ni nos interesa. Además, cuanto en la cinta ocurre es tópico melodramático y está mal relatado, y así erróneo el guión, vulgar y mediocre la dirección y deficiente la fotografía; nada bueno podemos decir de esta película”.

³²⁸ Creo que Carlos F. Heredero acierta cuando dice que *Rostro al mar* es una “película demasiado civilizada para la temprana fecha en la que aparece”, pero se equivoca cuando afirma, a renglón seguido, que por culpa de esta visión civilizada el filme “sufrió un cierto ostracismo que postergó su estreno en Madrid” (en Heredero, Carlos F., *La pesadilla roja del general Franco. El discurso anticomunista en el cine español de la dictadura*, Festival Internacional de cine de Donostia-San Sebastián, San Sebastián, 1996, p. 72). Una cosa es que la película lograra subirse, como veremos enseguida, en el último instante, a ese carro anticomunista que a principios de los cincuenta comenzaba circular con cierto éxito por el cine español y otra muy distinta es que este no demasiado severo retrato de los vencidos en la Guerra Civil levantara algún tipo de suspicacia en las instancias oficiales, hasta el punto de que estas decidieran entorpecer, de algún modo, la carrera comercial del mismo. En otras palabras: el tratamiento que se da a los comunistas (españoles) en *Rostro al mar* es civilizado siempre que se lo compare con lo que más o menos sería después habitual dentro de ese ciclo anticomunista que analiza Heredero en su libro, pero en modo alguno quiere esto decir que el quinto filme de Serrano de Osma planteara algún tipo de oposición o

preproducción, rodaje y exhibición de esta película coincide en el tiempo con el estallido y posterior desarrollo completo del conflicto bélico coreano, o lo que viene a ser lo mismo, con la consolidación definitiva de esa situación de crisis permanente a escala mundial que en adelante se conocería como la Guerra Fría. En otras palabras, *Rostro al mar* se empeña en retratar a los comunistas como seres humanos (aunque eso sí, siempre que sean de nacionalidad española: que con los rusos será otro cantar) justo en el preciso instante en que la coyuntura internacional comienza a demandar, como veremos a continuación, demonios rojos con rabo, tridente y estrella de cinco puntas.

3.11. Nostalgia de la patria o la tragedia de un exiliado

En los letreros que, durante los primeros días de septiembre de 1952, anuncian en la prensa barcelonesa el inminente estreno de *Rostro al mar*, junto a los indispensables datos referentes al día, lugar y hora en que tendrá lugar el evento, aparecen dos sumarias pero significativas descripciones del asunto de la película. En la primera de ellas (está situada en la parte alta del anuncio y el tamaño de la letra es mayor) se lee: “Una vibrante narración de las tragedias que *después* se fraguaron en los cafetines y muelles de Marsella”. La segunda (en la parte inferior y con un tamaño de letra inferior) dice así: “La nostalgia de la patria que combatió y abandonó desgarraba su alma de exiliado”. Así pues, estos dos breves adelantos del argumento, que no por casualidad ignoran completamente el conflicto sentimental y amoroso sobre el que en realidad descansa todo el peso de la historia, se esfuerzan en llamar la atención sobre las implicaciones políticas de la película en cuestión. El porqué de este evidente operación de subrayado y revalorización de la vertiente política del argumento cabría encontrarlo, precisamente, en la, hace poco mencionada, especial coyuntura internacional que, en resumidas cuentas, está haciendo posible el retorno a las ficciones nacionales (aunque en realidad nunca estuvo del todo ausente) del arquetipo negativo por excelencia del cine español de la primera posguerra: el pérfido comunista. Y es que, como era de esperar, y como acertadamente insinúan las dos breves síntesis de la trama citadas, *Rostro al mar* no narra la tragedia de esos miles de españoles que tras la victoria de la insurrección franquista se vieron obligados a huir a

disidencia, o simplemente un mínimo y casi imperceptible alejamiento del discurso oficial en la materia, que hiciera necesaria la intervención de las autoridades para entorpecer su estreno. Como ya he apuntado más arriba, la escasa fe que la distribuidora, después del fracaso de Barcelona, tiene ya en su producto y el pleito interpuesto contra la compañía productora a raíz del argumento, son los motivos que explican el considerable retraso con que el filme se estrena en Madrid.

Francia, donde, la mayoría de ellos, fueron confinados en distintos campos de refugiados, desperdigados por todo el país, en condiciones, generalmente infrahumanas; muy al contrario, la tragedia que recoge esta película es la de un oficial del ejército republicano que huye de su país dejando a su mujer y a su hija recién nacida en casa de un marino mercante del, así llamado, bando nacional; una vez en Marsella, su problemática relación con los camaradas españoles del partido comunista le hará replantearse sus convicciones políticas, razón esta por la cual será enviado a Rusia con el pretexto de que allí podrá trabajar para conseguir el dinero suficiente que le permita regresar a su añorada patria; una vez en Rusia descubrirá el engaño y será internado en un campo de concentración donde experimentará en sus propias carnes el proverbial sadismo de los carceleros soviéticos.

En resumen, la tragedia que narra este filme, es una muy concreta y, por supuesto, nada inocente: la de los *rojos* que, como Alberto Santiesteban (Carlo Tamberlani), al descubrir en el exilio la auténtica faz mezquina y corrupta del comunismo, reniegan de sus antiguas creencias y son por ello internados en sórdidos campos de concentración de los que sólo conseguirán escapar gracias a la incontenible atracción que sobre ellos ejerce la patria abandonada. Así pues, como comprenderán, y como por otro lado atestigua esa Primera Categoría que los censores adjudican a la cinta, nada hay en esta ficción que invite a pensar en un supuesto desvío de ese sendero oficial que, por activa o por pasiva, se encarga de trazar el Régimen y por el que obligatoriamente deben circular todas las ficciones que abordan, siquiera tangencialmente, asuntos de índole política. Otra cosa bien distinta es que el tratamiento que recibe aquí el arquetipo del *rojo* sea menos zafio y denigrante, más civilizado en suma, que en otras muchas ficciones de ese ciclo anticomunista que arranca por estas fechas³²⁹. Sintomáticamente, como veremos a continuación, dicha caracterización de los comunistas era todavía menos agresiva en el guión con el que, una vez superada la censura previa, se comenzó a rodar la película; es decir, que durante el rodaje, los propios responsables del filme, sin que mediara por tanto, intervención oficial alguna, debieron considerar oportuno retocar el guión para poder así aclimatarlo a las exigencias de la nueva coyuntura política internacional.

El cambio al que me refiero afecta al segmento de la historia que transcurre en el campo de concentración soviético. En el guión con el que se rueda la

³²⁹ A pesar de que contiene algún que otro dato erróneo el estudio de Heredero (ver cita anterior) sobre el discurso anticomunista en el cine de la dictadura, es serio, perspicaz y por ello, muy recomendable.

película dicha escena viene precedida por un letrado que sirve para advertir al espectador que la acción transcurre en 1947. La advertencia no es en absoluto gratuita porque, como se describe a continuación, la evasión de Alberto va a estar directamente relacionada con la concesión de una amnistía para los soldados alemanes (prisioneros de guerra) que comparten con él (prisionero político) tan angustioso encierro. Gracias a la documentación de un soldado alemán muerto poco antes de que se haga oficial la amnistía para los prisioneros de guerra, Alberto consigue, con la ayuda de un par de simpáticos y muy religiosos (!) soldados alemanes, colarse en el camión que le alejará definitivamente de la tétrica estepa rusa. Pero como decía, aun contando con el visto bueno de los censores, Serrano de Osma y los suyos deciden reescribir el guión y se inventan sobre la marcha una escena que poco tiene que ver con la que acabo de describir.

En la película, el segmento ruso ya no transcurre en 1947, como sucedía en el guión, sino que ahora, como se encarga de advertir el preceptivo letrado, la acción se traslada a 1944: y es que alguien debió advertir *in extremis* que el horno ya no estaba para semblanzas amables de los piadosos soldados nazis y que lo más adecuado era aprovechar la ocasión para recrearse en la brutalidad (inexplicablemente ausente en el guión) de los carceleros bolcheviques. Así las cosas, desechada la opción del contubernio nazi³³⁰, la cosa se convierte en una repentina algarada de la maltrecha caterva de prisioneros españoles contra la equipada tropa rusa que termina, era de esperar, como el rosario de la Aurora.

De cualquier forma, va a ser esta anotación de última hora la única que va a conseguir, en cierto modo, equiparar la, a pesar de todo, civilizada visión que de los comunistas ofrece *Rostro al mar*, con la que proporcionan esas otras películas españolas³³¹ que, fundamentalmente, durante la primera mitad de la década de los

³³⁰ Las semblanzas amables del ejército nazi eran habituales en la inmediata posguerra, esto es, en las heroicas y ultranacionalistas ficciones del cine de cruzada, pero después, conforme la balanza se fue inclinando hacia el lado aliado durante la Segunda Guerra Mundial, dichas caracterizaciones fueron desapareciendo y, en cierto sentido, su lugar fue ocupado por esas cada vez más sangrantes y corrosivas representaciones de la amenaza comunista de las que estamos hablando. De todos modos, como sucede siempre en estos casos, existe una, en verdad extemporánea película, que ya en el tardío año 49 recupera y hace suyas las consignas del falangismo de primera hora: me estoy refiriendo a la, por muchas razones sorprendente, y por supuesto recomendable, *Paz* (José Díaz Morales, 1949).

³³¹ Pertenece también a este ciclo anticomunista una producción posterior de Titán Films, *Los ases buscan la paz* (Arturo Ruiz-Castillo, 1954), donde se narra la huida del futbolista Kubala desde la fría e intolerante Hungría a la pacífica y acogedora España de principios de los cincuenta.

cincuenta, se afanan en dibujar, cada vez con mayor precisión³³², los siniestros perfiles de esa bestia negra del franquismo que, paradójicamente, es de color carmesí. Así, aparte de esta breve, pero terrible incursión en los dominios de la bestia, el filme ya no volverá a prestar atención a las huestes de Stalin, en adelante (ya habían aparecido antes) los únicos comunistas que transitarán por las imágenes del filme serán de origen español: se trata, en acertada descripción de Calos F. Heredero, de “una red conspirativa de extorsionistas y criminales gobernada por dirigentes sin escrúpulos y compuesta por dóciles españoles nostálgicos de su patria”³³³; de modo y manera que vuelve a ser la añoranza de la patria lo que en última instancia humaniza a unos pobres hombres que cuando no están obedeciendo servilmente las órdenes de sus malencarados jefes se dedican a entonar, en un dudoso cafetín de Marsella, nostálgicas canciones españolas que sólo interrumpen para enjuagar sus gargantas con licor barato.

3.12. El marino mercante y la mujer del exiliado

“Hasta ahora anduve preocupado, quizás con exceso, por el predominio de la técnica. Me obsesionaban los planos difíciles, los efectos insospechados, los recursos de la máxima complicación. Esa etapa me ha servido, creo yo, para calibrar mis fuerzas y para darme un conocimiento amplio de los recursos del estudio. Pero todo ese aprendizaje quiero ponerlo al servicio de un cine directo y humano, que hable al corazón mucho más que al cerebro. No anteponer la técnica al asunto, sino usarla sólo al servicio de este”³³⁴. De esta forma, describía Serrano de Osma, poco antes de iniciarse el rodaje de *Rostro al mar*, la nueva orientación que con este título pretendía imprimir a su carrera. En esta declaración se encuentran de alguna manera condensados y asimilados los más significativos reproches que, como vimos, se habían difundido, desde casi todas las tribunas imaginables, contra sus anteriores películas. Así pues, el díscolo director de *Embrujo* se apresta al fin a pasar por el aro: atrás quedan las primorosas y abigarradas elaboraciones del encuadre, las violentas pugnas entre luces y sombras, los retratos cómplices de seres atormentados, las visiones de pesadilla,

³³² Véanse al respecto esos tres magistrales ejercicios de puesta en escena que por estas fechas dirige Rafael Gil para Aspa P.C.: *La señora fátima* (Rafael Gil, 1951), *Murió hace quince años* (Rafael Gil, 1954) y *El canto del gallo* (Rafael Gil, 1955).

³³³ Heredero, Carlos F. (1996), *op. cit.*, p. 72.

³³⁴ Declaraciones efectuadas por Serrano de Osma a los micrófonos de Radio Nacional de España en octubre de 1950.

las quiméricas persecuciones del plano infinito... atrás queda en suma, ese universo personal, estilizado e intemporal, sombrío y apasionado, que Serrano de Osma cultivó hasta que le dejaron.

En efecto, *Rostro al mar* es una suerte de penitencia fílmica por medio de la cual este arrepentido forjador de artefactos telúricos busca la redención. Para ello, el director de *La sirena negra* olvida completamente su antigua condición de malabarista de las formas y se convierte, de la noche a la mañana, en un humilde artesano que sólo aspira a poner en imágenes el guión que ha caído en sus manos de la manera más funcional posible. Y lo cierto es que de no haber sido por la insufrible tosquedad del guión y por esa, verificable a cada plano, indigencia extrema de la producción³³⁵, tal vez podríamos estar hablando ahora de una película lograda. Sin embargo, a pesar de que Serrano de Osma va a dejar a lo largo de los ochenta minutos de metraje muestras sobradas de su oficio, *Rostro al mar* es un filme visiblemente desequilibrado en el que la habitual contraposición de dos espacios, uno luminoso, (España: la patria) y el otro sombrío (Marsella y Rusia: el exilio) no resulta en ningún momento operativa habida cuenta del indudable esmero con que están resueltas algunas de las escenas del segmento extranjero y el negligente desinterés con que se aborda la relación entre la esposa del exiliado (Eulalia Montero) y el marino mercante que la acoge en su casa (Antonio Bofarull). Dicha descompensación resulta a la postre decisiva de cara a evaluar el filme en su conjunto, ya que, como se mencionó párrafos más arriba, la anodina narración de los aconteceres que tienen lugar en un soleado y pacífico pueblo de la Costa Brava (soporífera metonimia de la España franquista), consume la mayor parte de las escenas del filme, quedando de este modo la intriga política, con sus solventes y esporádicas incursiones en los contornos del género negro, relegada a un lamentable segundo plano. Posición subsidiaría esta de la que el segmento-Marsella no conseguirá escapar a pesar de las postreras modificaciones³³⁶ efectuadas en el guión, muy probablemente por el director, durante el rodaje, tendentes a redimensionar el papel jugado dentro de la ficción

³³⁵ La escena nocturna del campo de concentración soviético (una chabola custodiada por un par de soldados rusos en cuyo interior yacen varias decenas de prisioneros españoles) es el ejemplo definitivo de la absoluta carencia de medios con que se afronta un rodaje en el que no hay dinero ni para recrear esa estepa nevada que describe el guión.

³³⁶ Después de su fugaz aparición en los primeros compases de la película el oficial republicano no volvía a dar señales de vida hasta que, en la recta final de la historia, lo descubríamos en la campo de concentración soviético (ver *supra*). Sin embargo, durante el rodaje, alguien estimó oportuno incluir una larga secuencia en la que al poco de abandonar su patria veíamos al exiliado en Marsella firmando el supuesto contrato de trabajo que habría de llevarle a Rusia.

por el personaje de Tamberlani al que, de no haber mediado esta última intervención, a fe mía que la omnímoda presencia de ese orondo capitán de barco al que presta sus rasgos el inexpresivo productor de la película, habría acabado expulsando de la diégesis.

Dejando bien claro desde el principio que en *Rostro al mar* lo que predomina es una concepción de la puesta en escena bastante rutinaria, ajena no ya a cualquier tipo de virguería formal sino también, y tal vez sea esto lo más doloroso, a esa encomiable y reiterada propensión de Serrano de Osma, demostrada en trabajos anteriores, a subrayar el sentido (o a contradecirlo) de diálogos y situaciones por medio de soluciones formales, en principio, tan elementales como puedan serlo la disposición de las figuras en el interior del encuadre o el ángulo de cámara escogido para filmar a un determinado personaje; dejando bien claro lo antedicho, esto es, la desidia que preside el conjunto, quisiera llamar la atención ahora sobre algunos momentos aislados en los que la oportuna torsión del significante rescata al espectador (aunque sea de manera efímera) de entre tanto sopor.

Tanto en la escena de la llegada del oficial del ejército republicano y su mujer al caserón en el que esta habrá de dar a luz, como en aquella otra en la que Isabel, al enterarse de que el barco de Manuel tiene previsto hacer escala en Marsella, trata de convencerle para que le deje viajar con ellos, se aprecia en la puesta en escena de Serrano de Osma un deseo de complejización que se traduce en una expresa renuncia a las soluciones más trilladas, tipo plano/contraplano, y en una, después no demasiado frecuentada, apuesta por la alternancia de puntos de vista en el interior de la escena que, debidamente complementada con los continuos desplazamientos de los personajes por el decorado, confieren a estas secuencias una cierta elegancia, un brío inusitado.

Del resto, además de la ya mencionada persecución nocturna por las calles y el puerto de Marsella, tal vez sería oportuno rescatar la serie de planos con que se resuelve, de manera concisa y visual, ese conato de adulterio sobre el que en resumidas cuentas, trágicas odiseas de exiliados aparte, descansa todo el meollo dramático de *Rostro al mar*: enterada Isabel de que su marido está vivo, sale de la casa del capitán corriendo y llega a un cruce de caminos donde se detiene; uno de los caminos, asfaltado y cuesta abajo, va directamente al puerto donde le espera Manuel para embarcar rumbo a la Argentina; el otro, pedregoso y cuesta arriba, conduce al hospital donde su marido se recupera de las heridas sufridas durante el

enfrentamiento con los comunistas en Marsella; tras un momento de duda³³⁷, Isabel asume su condición de abnegada esposa, y asciende por el sinuoso y empinado sendero que va a parar a los brazos de su marido, renunciando así al próspero porvenir americano que a buen seguro le esperaba en compañía del marino mercante.

Según contaría años después el propio Serrano de Osma³³⁸, la película terminaba con un plano de Manuel en la cubierta de su barco: sólo, ensimismado, con el rostro en dirección al mar. Sin embargo, Bofarull, no del todo satisfecho con este sentido y emocionante plano final de su rostro compungido, decidió, ni corto ni perezoso, rodar por su cuenta y riesgo unos cuantos planos de la hijita de Isabel corriendo por el puerto, agitando un pañuelo blanco mientras el barco se perdía en el horizonte, para teñir así, definitivamente, de ternurismo y sensiblería un filme que durante algún tiempo pareció querer indagar con cierta seriedad en esa herida abierta en la piel de la sociedad española de posguerra por la que todavía supuraba, más de diez años después, el bochornoso recuerdo de cierto ajuste de cuentas fraticida.

3.13. Realizador técnico

En Mayo de 1951, cuando apenas ha transcurrido un mes desde que se filmara el último plano del rodaje de *Rostro al mar*, de forma, yo diría que inesperada, a Serrano de Osma se le presenta la oportunidad de embarcarse en un nuevo proyecto cinematográfico en la ciudad condal. Se trata de una ambiciosa y extravagante producción, impulsada por el hijo de un adinerado empresario catalán, que consiste, a grandes rasgos, en la adaptación cinematográfica del célebre drama musical de Richard Wagner, Parsifal. Según ha contado Pérez Perucha³³⁹, fue Antonio Bofarull quien, al enterarse de que Daniel Mangrané estaba buscando un cineasta con experiencia que estuviera dispuesto a supervisar

³³⁷ Momento de indecisión este, sobre el que se detiene uno de los censores del guión en su informe porque "parece dar a entender que si vuelve con su marido es porque este ha justificado su conducta, cuando en ningún caso, aparecido este, puede marcharse con otro hombre. Afortunadamente el final es el justo y moral". El crítico de *Falange*, un diario de Las Palmas, va un poco más allá: "Nuestra formación no está conforme con esta disyuntiva. Una mujer católica se debe y se deberá siempre a su marido. No puede haber titubeo y no lo hay porque ella va donde su cariño y su deber le llaman" (en *Falange*, 14 de junio de 1952).

³³⁸ En una conferencia pronunciada en el cine-club Sabadell el 19 de febrero de 1982.

³³⁹ Pérez Perucha, Julio (1983), *op. cit.*, p. 40.

su debut como director de cine, recomendó vivamente al cineasta madrileño con el que tan a gusto había trabajado durante los últimos meses. La misma oferta ya había sido hecha con anterioridad a otros dos prometedores cineastas españoles que si bien, en un primer momento, habían aceptado, más tarde acabarían desvinculándose del proyecto para atender a sus respectivas carreras profesionales. Pero a diferencia de lo que sucedía por aquel entonces con Manuel Mur Oti y Francisco Rovira-Beleta, el futuro profesional del director de *Embrujo* no estaba, en modo alguno, garantizado, por lo que resultaba del todo lógico y normal que Serrano de Osma no tuviera inconveniente en renunciar, de manera transitoria, a su condición de director de cine para aceptar un trabajo como supervisor (realizador técnico, según los créditos del filme) en una producción ajena; máxime, si tenemos en cuenta, las muy singulares características del proyecto en cuestión: y es que la adaptación de Parsifal que Mangrané se traía entre manos nada tenía que ver con aquellas modestísimas producciones en las que parecía haberse especializado la industria catalana durante la década de los cuarenta; se trataba, muy al contrario, de una auténtica superproducción, que hacía alarde de ello en todo momento, y a la que el desmesurado prestigio artístico e intelectual del compositor alemán había recubierto con una resplandeciente pátina de alta cultura que por fuerza debía agradar a alguien que como Serrano de Osma siempre había entendido el cinema en términos de arte.

Hijo de un adinerado industrial catalán del aceite, que a principios de los años veinte se había introducido en los negocios del cine a través de una distribuidora llamada Saturnino Huguet, S.A.-Selecciones Capitolio (una empresa que desde 1934 se dedicaría también, aunque de manera esporádica, a la producción³⁴⁰), Daniel Mangrané Mangrané, licenciado en química y con estudios de intendente mercantil, abandona, en la segunda mitad de los cuarenta, los distintos proyectos de investigación química a los que venía dedicando su tiempo desde hacía varios años y se hace cargo, relevando de alguna manera a su padre, de los negocios familiares. Es entonces cuando, aprovechando la inminente reactivación de las actividades de Saturnino Huguet, S.A. en el sector de la

³⁴⁰ Fundada en 1921 como empresa exclusivamente distribuidora, Selecciones Capitolio da el salto a la producción en 1934 con la exitosa *Sor Angélica* (Francisco Gargallo, 1934). A partir de entonces, y hasta el estallido de la Guerra Civil, la empresa produce otros cinco largometrajes. Después de la Guerra, la firma, que para entonces ya se conoce como Saturnino Huguet, S.A.-Selecciones Capitolio, reanuda sus actividades en el ámbito de la producción con un filme titulado, *El sobre lacrado* (Francisco Gargallo, 1941). Actividades estas que no retomará hasta que a finales de la década se embarque en un arriesgado proyecto de promoción del primer sistema de fotografía en color de invención española (ver *infra*).

producción, decide dar salida a sus inquietudes artísticas³⁴¹ por medio de un filme con el que pretende, entre otras cosas, llamar la atención sobre la estrecha relación que el último los dramas musicales compuestos por Wagner mantiene con su Cataluña natal.

Llegados a este punto se hace necesario recordar aquí, que el Parsifal de Mangrané es sólo uno más de los múltiples eventos culturales relacionados con la vida, y sobre todo la obra, del célebre compositor germano, que van a tener lugar en Barcelona a lo largo de 1951, en lo que supondrá una especie de reedición de los fastos y el fervor wagneriano que había vivido la ciudad a principios de siglo. Y es que, como ya señalara Félix Fanés³⁴², en 1951 se cumplen cincuenta años de la fundación de la Asociación Wagneriana de Barcelona³⁴³ y para celebrar la efeméride se va a organizar una exposición dedicada al genio alemán en el Salón del Tinell, donde se pueden contemplar fotografías, grabados, dibujos, partituras, objetos del atrezzo de las representaciones de las óperas wagnerianas, documentos impresos sobre la repercusión de su obra en distintos lugares del mundo, etc. Según la prensa de la época, a la exposición, que permanece abierta al público desde el 26 de noviembre al 12 de diciembre, asistirán más de 20.000 personas: cifra esta, que, de ser cierta, nos puede servir para hacernos una idea del desmedido entusiasmo con que la ciudad vivía por aquel entonces todo lo relacionado con Wagner. También en el Salón de Tinell se celebra, paralelamente a la exposición, un ciclo de conferencias en el que varios ponentes disertan sobre distintos aspectos relacionados con la repercusión de la obra del compositor germano.

Otra serie de actos *wagnerianos*, al margen de la celebración del cincuentenario, van a tener lugar en la ciudad condal por estas mismas fechas. En

³⁴¹ Según ha comentado Félix Fanés en su detalladísimo y exhaustivo estudio de los distintos ambientes wagnerianos que convivían en la Barcelona de los cincuenta (en Fanés, Félix (1986), *op. cit.*, p. 342), Mangrané era uno de los asiduos a las representaciones wagnerianas del Liceo y había estudiado de manera autodidáctica armonía y composición. Su pasión por la música le había llevado a componer varias obras, entre ellas, la partitura original de un filme, *Nuevos ideales* (Salvador de Alberich, 1936), basado en la experiencia de su padre, Daniel Mangrané Escardó, como diputado por Izquierda Republicana en el año 1933.

³⁴² Todos los datos referentes al ambiente wagneriano que se respira en Barcelona a mediados de siglo proceden del texto de Fanés antes citado.

³⁴³ También en 1951 se reanudan los Festivales Wagnerianos de Bayreuth que habían sido interrumpidos, primero, a causa de la guerra, y después de esta debido a su vinculación con el régimen nazi.

noviembre, la soprano Kiersten Flagstad actúa en el Liceo con un programa compuesto por piezas exclusivamente wagnerianas; Anna d'Áx publica en catalán un trabajo interpretativo sobre la poesía wagneriana que lleva por título, *Wagner vist per mi*; y por último, el colectivo *Dau al set* (al menos una parte de este) reivindica desde las páginas de su revista la importancia de Wagner dentro de la cultura moderna. Sin embargo, como bien advierte Fanés, de entre toda esta serie de actividades culturales, relacionadas de un modo u otro con el músico de Leipzig, “l'esdeveniment més cridaner, mes rellevant, més, fins i tot, que la celebració del cinquentenari de l'Associació Wagneriana, va a ser la producció aquell any a Barcelona del film *Parsifal*”³⁴⁴.

3.14. Saturnino Huguet, S.A.

Antes de centrar todos sus esfuerzos en sacar adelante esa arriesgada e insólita producción, que en un primer momento fue conocida como *La montaña sagrada* (*Parsifal*), Saturnino Huguet, S.A. había reanudado sus actividades en el sector de la producción con tres filmes por medio de los cuales pretendía demostrar la validez y eficacia del primer sistema de fotografía en color de invención española. Atraído, en cierto sentido, por la generosa ayuda económica que había recibido de las instituciones cinematográficas el primer filme español rodado en *cinematocolor*, *En un rincón de España* (Jerónimo Miura, 1948³⁴⁵), Daniel Mangrané Escardó, decidió, “bajo su absoluta responsabilidad”³⁴⁶, producir una serie de películas con el nuevo sistema para demostrar al mundo que la industria cinematográfica española también era capaz de participar en tan colorida carrera tecnológica. Sin embargo, y para su sorpresa, la primera de sus producciones en color, *Rumbo*³⁴⁷ (Ramón Torrado, 1949), no recibió el apoyo esperado (fue clasificada en Tercera Categoría y no obtuvo ningún permiso de doblaje) debido, supuestamente, a la precariedad del nuevo sistema. Lejos de claudicar en su patriótico empeño, Mangrané Escardó produjo dos nuevas películas en *cinematocolor*, *Debla, la virgen gitana* (Ramón Torrado, 1950) y

³⁴⁴ Fanés, Félix (1986), *op. cit.*, p. 340.

³⁴⁵ Se le concedió un crédito de 1.480.000 pesetas y fue clasificada de Interés Nacional.

³⁴⁶ Así lo asegura el propio Daniel Mangrané Escardó en un extenso artículo escrito por él mismo, en el que da cuenta de sus actividades como productor cinematográfico, y que fue publicado por el diario *Madrid* el 7 de marzo de 1952.

³⁴⁷ Esta primera producción en color de la empresa de Mangrané fue financiada a medias con una empresa llamada, *Cinematográfica Madrileña*

Vértigo (Eusebio Fernández Ardavín, 1950), que si bien en España fueron recibidas de forma similar a como lo había sido la anterior, lejos de nuestras fronteras -concretamente en el Festival de Cannes de 1951, donde fue presentada *Debla, la virgen gitana*- obtuvieron un amplio reconocimiento que sirvió para que Daniel Aragonés, el inventor del nuevo sistema, pudiera perfeccionar su invento, consiguiendo de este modo nuevos clientes para el *cinematocolor* entre los productores españoles.

Sin embargo, “la carestía del procedimiento (ya que necesitaba dos negativos y el tiraje de copias era complicado), el avance simultáneo en la experimentación de otros sistemas más operativos, las dificultades en los rodajes y las limitaciones expresivas que imponía, así como la calidad inferior de sus resultados respecto a los conseguidos por las alternativas de la competencia”³⁴⁸ irían arrinconando progresivamente un sistema de fotografía en color que, tras haber sido empleado en tan solo 19 producciones, dejaría de utilizarse definitivamente en 1954.

Así pues, después de esta serie de películas en color, Saturnino Huguet, S.A., se dispone por fin a hacer realidad ese proyecto, esta vez en blanco y negro³⁴⁹, que desde hace ya varios años viene impulsando el hijo del Presidente del Consejo de Administración de la empresa³⁵⁰.

³⁴⁸ Heredero, Carlos F. (1993), *op. cit.*, p. 139. Se pueden encontrar más datos sobre el sistema “cinematocolor” en Borau, José Luis (dir.): *op. cit.*, pp. 226, 227.

³⁴⁹ Curiosamente, *Parsifal*, cuyo proceso de gestación coincide en el tiempo con la decidida apuesta de S. Huguet por el *cinematocolor*, fue concebida desde un primer momento como una película en blanco y negro. Tal vez sus impulsores fueran de la misma opinión que Fermín del Amo, uno de los lectores de la censura previa, para quien el proyecto ya era demasiado ambicioso como para arriesgarse con el color: “El intento es ambicioso, quizás excesivamente ambicioso, para el desarrollo actual de nuestra cinematografía. Realizarlo en color es aumentar aun más las dificultades dado el atraso técnico de las pocas películas españolas que hemos visto en esta modalidad” (Exp. Rod.: 11/50). De todos modos, no pasaría mucho tiempo antes de que Mangrané (hijo) tuviera su primera (y última) experiencia con el color, ya que su siguiente (y última) película como director, *El duende de Jerez* (Daniel Mangrané, 1953), sería filmada con dicho sistema fotográfico. El fracaso de esta cinta folclórica supondría, por un lado, la confirmación definitiva de que el *cinematocolor* había entrado en un callejón sin salida (ya no volvería a filmarse ningún largometraje íntegramente con dicho sistema), y por otro, el abandono definitivo de Mangrané de su recién estrenada condición de director de cine. En adelante, su relación con el cinema español estaría circunscrita al ámbito de la distribución.

³⁵⁰ Según comenta Daniel Mangrané Escardó en el artículo recientemente citado, “*Parsifal* es una obra exclusivamente de mi hijo Daniel, desde la idea, en su iniciación o gestación, hasta la palabra

El primer guión de *La montaña Sagrada (Parsifal)* lo escribe Daniel Mangrané en solitario a finales del verano de 1949. De los tres guiones que acabarán escribiéndose antes de iniciar el rodaje, será este primero el que respete en mayor medida el poema wagneriano que está en el origen del proyecto. El 19 de enero de 1950, Fernando Granada, en calidad de Director Artístico de la productora S. Huguet, S.A., envía a la Dirección General de Cinematografía, junto al guión, una lista con los nombres de las personas que está previsto trabajen en la película cumpliendo así con el trámite obligatorio para obtener el permiso de rodaje. En este primer cuadro técnico³⁵¹ no aparecen todavía los nombres de dos de las personas cuya intervención será a la postre decisiva durante la filmación de *Parsifal*: el operador, Cecilio Paniagua y el realizador técnico, Carlos Serrano de Osma. Su lugar lo ocupan dos profesionales, de incuestionable prestigio (Manuel Berenguer y Manuel Mur Oti), que, muy probablemente, debido a la parsimonia con que avanza el proyecto, se verán obligados a abandonarlo para atender a sus otros compromisos profesionales. Tras la lectura del guión, el 24 de febrero de 1950 los censores acceden a conceder el permiso de rodaje solicitado, no sin antes llamar la atención sobre varias escenas que pueden resultar “o inocentemente ridículas, o decididamente pornográficas”, e insistir en que los diálogos del filme deberían estar escritos con un lenguaje que no fuera “tan de hoy”.

A partir de este momento, y sin una razón aparente, el proyecto se estanca. Es probable que, los anteriormente mencionados esfuerzos de Saturnino Huguet, S.A. por sacar adelante dos nuevas producciones en color ese mismo año (*Vértigo* y *Debla, la virgen gitana*), expliquen, en cierto modo, esta inesperada suspensión de actividades. Lo cierto es que a lo largo de todo este año (1950) las únicas noticias que se tienen del proyecto están relacionadas con la confección de un nuevo guión para el que se solicita la participación de Francisco Naranjo y Ángel Zúñiga. En este segundo libreto se introducen una serie de variantes con respecto al primero tendentes a potenciar, de manera nada inocente, el alcance político y religioso de la historia que le sirve de base. Pero las modificaciones no terminan

fin de la película. Esto no quiere decir apartamiento por mi parte de dicha obra, sino todo lo contrario, ya que aprobé la idea pensando en lo extraordinariamente atrevida que era, así como en la magnitud que suponía su realización”.

³⁵¹ En cuanto al cuadro artístico, la productora excusa su no-inclusión con una nota que delata lo poco definido que está todavía, en enero de 1950, el proyecto: “Debido al carácter especial de esta producción y con el objeto de que reúna todas las garantías para obtener la calidad excepcional que el asunto requiere, el cuadro artístico será determinado por selección, una vez efectuadas las pruebas y los ensayos que se consideren necesarios”. Apunta en la misma dirección la no-inclusión de un presupuesto aproximado del proyecto (Exp. Rod.: 11/50).

aquí: a principios de 1951, se contratan los servicios del inevitable José Antonio Pérez Torreblanca para que se encargue de reescribir los diálogos; la última modificación significativa del guión correrá a cargo de Serrano de Osma, quien, en fechas próximas al arranque definitivo del rodaje, se encargará, como viene siendo habitual en todos aquellos proyectos en los que participa, de la confección de un minucioso guión técnico a partir del guión literario. Como es fácil suponer, el libreto definitivo con el que finalmente se rodará la película poco tiene ya que ver con el texto primigenio que escribiera Mangrané en las postrimerías del verano de 1949.

Como ya sucediera en *Rostro al mar* (ver *supra*), la radicalización política que vive el mundo por estas fechas, el cada vez más evidente distanciamiento entre esas dos maneras de entender el mundo hegemónicas tras la Segunda Guerra Mundial, va a ir abriéndose paso conforme avanza el proyecto, hasta quedar, definitivamente impreso en la carne y la sangre del texto por medio de un prólogo y un epílogo (inexistentes en el primer guión³⁵²) que tratan de poner en relación el mito de Parsifal con esa inminente, y de proporciones apocalípticas, Tercera Guerra Mundial, a la que irremediablemente conduce el mencionado enfrentamiento de bloques. Junto a esta modificación esencial, una serie de cambios menos evidentes, pero sin duda, decisivos (de los que me ocuparé más adelante) diseminados a lo largo del texto, sirven para enfatizar la dimensión católica del primer guión y por extensión, la del poema wagneriano³⁵³ en que se inspira.

³⁵² En el segundo guión, el redactado por Mangrané, Naranjo y Zúñiga, aparece ya el prólogo bélico pero no el epílogo.

³⁵³ Como es bien sabido, el último de los dramas musicales compuestos por Wagner, está recorrido, de principio a fin, por un aliento religioso hasta entonces desconocido en el resto de su obra. La leyenda habla de un supuesto episodio de revelación mística acaecido en el jardín de su residencia durante un Viernes Santo que le llevaría a escribir, no se sabe bien si guiado por la mano del Altísimo, esta suerte de monumental testamento lírico, al que el propio genio de Leipzig añadiría el subtítulo de Festival Escénico Sacro. Pero como no podía ser de otra manera, tratándose de una película producida en medio de un ambiente de asfixiante y desproporcionada religiosidad, el Parsifal español de 1951 convierte, como veremos, el misticismo del original en una suerte de glosa desmadrada de los dogmas católicos más en boga.

3.15. Segundo permiso de rodaje

El 2 de marzo de 1951 se envía el nuevo guión a la Dirección General de Cinematografía para optar así a un segundo permiso de rodaje, ya que para entonces, el obtenido en febrero de 1950, hacía tiempo que debía haber caducado. En el cuadro técnico figura ya el nombre de Cecilio Paniagua como operador, pero el lugar que poco tiempo después ocupará Serrano de Osma está reservado, de momento, a Francisco Rovira-Beleta³⁵⁴. En el cuadro artístico todavía no aparecen los nombres de los actores y actrices principales que acabarán conformando el reparto definitivo de *La montaña sagrada (Parsifal)*. De momento, como Parsifal figura el actor portugués, Virgilio Teixeira, famoso por sus papeles de galán en el ciclo de dramas históricos de CIFESA, y dándole la réplica, como protagonista femenina, María Josefa Bartuli (Kundria). Poco después, cuando en el mes de junio se inicie el rodaje, la pareja protagonista quedará finalmente compuesta por otro galán, este de origen uruguayo, Gustavo Rojo (Parsifal), y por una bailarina afincada en París, pero de origen eslavo, a la que Daniel Mangrané ha conocido durante su estancia en el Festival Cannes de 1951 (donde, recordemos, se ha presentado *Debla, la virgen gitana*) y que responde al exótico nombre de Ludmila Tcherina. Al parecer, durante el mencionado festival cinematográfico, tanto la Tcherina como Michael Powell, el co-director de la película que ambos han ido a presentar a Cannes, *Los cuentos de Hoffman (The tales of Hoffman)*, Michael Powell y Emeric Pressburger, 1951), dan muestras de su sincera admiración por la cinta folklórica en color presentada por la delegación española, razón esta por la cual la bailarina acepta de inmediato encarnar a Kundria en esa adaptación de Parsifal que Saturnino Huguet, S.A. planea rodar en tierras catalanas el próximo verano. De este encuentro saldrá también una relación de amistad entre Powell y Mangrané que tendrá su continuación durante el rodaje de *La montaña sagrada (Parsifal)*, al que el co-

³⁵⁴ Rovira-Beleta, después de haber dirigido tres largos a finales de los cuarenta, acababa de trabajar como supervisor en el debut de Luis Escobar tras la cámara: *La honradez de la cerradura* (Luis Escobar, 1950). Es probable que tras esta supervisión a Rovira-Beleta le quedaran pocas ganas de volver a repetir: interrumpiendo así durante demasiado tiempo su propia carrera como director. De todos modos, a lo largo de 1951, que es cuando se rueda *Parsifal*, Rovira-Beleta no trabajaría en rodaje alguno, por lo que es probable que su abandono del proyecto de Mangrané fuera debido a alguna de esas imprecisas ofertas de dirección, que, como ya vimos en el caso de Serrano de Osma, no siempre terminaban cuajando. Curiosamente, el siguiente rodaje en el que participaría Rovira-Beleta como director tendría lugar al año siguiente en una producción Titán Films (la firma de Bofarull) que llevaba por título, *Siempre hay un camino a la derecha* (Francisco Rovira-Beleta, 1953) y que vendría a suponer algo así como su confirmación definitiva como cineasta español de primera fila.

director de *Narciso negro* (*Black narcissus*, Michael Powell y Emeric Pressburger, 1947) asistirá durante varias jornadas.

El 15 de marzo de 1951, después de una lectura atenta del nuevo guión, la comisión censora autoriza³⁵⁵ el rodaje de *La montaña sagrada* (*Parsifal*). La ambición del proyecto, tanto en el plano estético como en el económico (casi siete millones de presupuesto), e incluso en el moral, es la cualidad que más llama la atención de unos lectores de censura que en sus anotaciones dejan traslucir sus dudas acerca de la capacidad real de la industria española para sacar adelante un proyecto de esta envergadura.

Poco antes de iniciarse el rodaje se produce la última incorporación significativa al reparto: se trata del actor Carlo Tamberlani, que en la ficción encarnará a Gurnemancio, uno de los caballeros del Grial. No es difícil imaginar que la contratación del actor italiano, que sintomáticamente coincide en el tiempo con la del cineasta (y amigo³⁵⁶) a cuyas órdenes ha trabajado en su película inmediatamente anterior, viniera precedida por una recomendación del propio director de *Rostro al mar*. Así las cosas, en mayo de 1951, se confirma y la prensa la hace pública³⁵⁷, la contratación de Serrano de Osma como realizador técnico para el rodaje de *La montaña sagrada* (*Parsifal*).

En los primeros compases del mes de junio se ruedan, en escenarios naturales, concretamente en Montseny y Montserrat, unas cuantas escenas que suponen el arranque definitivo del rodaje de la producción cinematográfica española más ambiciosa que se ha llevado a cabo, desde que terminara la guerra,

³⁵⁵ En la parte final de su informe del 8 de marzo de 1951, el lector, José Luis García Velasco, escribe lo siguiente: “Proponemos su AUTORIZACIÓN, aunque debe pasar a informe de censor religioso para que juzgue principalmente acerca del sentido de algunas estampas de intención bíblica”. Siguiendo las indicaciones de este lector, el guión, después de haber sido autorizado por la Junta, va a ser examinado por un censor religioso a finales de marzo. Según el R.P. Fray Mauricio de Begoña (a la sazón, profesor de filmología en el IIEC), la adaptación de Parsifal puede autorizarse con la condición de “que no aparezca amor ni trato incestuoso entre Klingsor y Kundria” y siempre que se cuiden, “evitando el realismo, las escenas de amor, entre ellas la de la pág. 44” (se refiere al primer encuentro en el bosque entre Parsifal y Kundria) (Exp. Rod.: 11/50).

³⁵⁶ La amistad entre Serrano de Osma y Carlo Tamberlani sería, en última instancia, la que propiciaría el viaje del director de *Rostro al mar* a Italia, pocos meses después de finalizar el rodaje de *Parsifal*, para impartir unas lecciones de cine en el prestigioso Centro Experimental de Roma.

³⁵⁷ “Como anunció hace tiempo FOTOGRAMAS, Carlos Serrano de Osma intervendrá en la dirección de *Parsifal*” (Breve aparecido en *Fotogramas*, num.132, el 25 de mayo de 1951).

en territorio catalán. El cometido particular de Serrano de Osma dentro de este complejo rodaje va a consistir, fundamentalmente, en tomar decisiones relacionadas con la composición del encuadre y los movimientos de cámara. Daniel Mangrané por su parte, se encargará de todo lo demás: suyo es, como hemos visto, todo el diseño general de la producción, suya será la dirección de actores y suya será siempre la última palabra cuando en el transcurso del rodaje surjan las inevitables discrepancias. Así, por ejemplo -como ha señalado Fanés³⁵⁸, a partir de unas declaraciones efectuadas por Serrano de Osma- durante el rodaje “Mangrané era partidari de l’ús del pla-seqüència, tot adequant a la durada de la frase musical; Serrano, en canvi, ho era de plans més breus i autònoms, al marge en tot cas de la música”; huelga decir que el criterio que se impondría finalmente sería el del responsable absoluto del filme: Daniel Mangrané³⁵⁹.

Tras estas primeras jornadas en exteriores, el equipo se recluye en los estudios Orphea Film, donde, bajo la supervisión de José Caballero³⁶⁰, se han construido una serie de decorados, entre los cuales destaca el del fabuloso bosque-jardín que, por exigencias del guión, será derribado hacia el final del rodaje. Aproximadamente, tres meses después, en concreto el 5 de septiembre, se da por finalizado un rodaje en el que, según comentará Cecilio Paniagua³⁶¹, se ha respirado un ambiente de “compenetración entre todos los elementos del film como jamás se había logrado en el cine español. Y esa compenetración –continúa Paniagua- se ha logrado exactamente por el cariño al tema –ciertamente grandioso- que todos hemos tenido durante el rodaje. Hasta el extremo de pedirle al productor, señor Mangrané, que durante nuestro trabajo se pasase la música de *Parsifal* como mejor clima para nuestra inspiración. Y desde el director al último

³⁵⁸ Fanés, Félix (1986), *op. cit.*, p. 344.

³⁵⁹ Al poco de terminar el rodaje, el propio Serrano de Osma describiría su relación con Mangrané durante el rodaje de *Parsifal* en los términos siguientes: “La dirección compartida es una fórmula interesante cuando los copartícipes son personas ecuanímes y de robusta conciencia profesional. Es el caso concreto a que ahora te refieres, la fórmula más idónea: un director general artístico y un realizador especial técnico; ambos asumen la honorísima tarea de laborar, piedra a piedra, plano a plano, la ingente obra” (Carrillo, Luis, “Un caso raro. Serrano de Osma a pesar de ser director de películas, es un hombre modesto”, en *Triunfo*, num. 300, 28 de noviembre de 1951).

³⁶⁰ José Caballero es otra de las personas que va a jugar un papel relevante en la gestación de esta película. Además de trabajar como decorador, tanto en cine como en teatro (suyos fueron los diseños para las escenografías de algunas de las representaciones del Teatro Universitario La Barraca), Caballero es también pintor, y tal vez por eso va a ser el encargado de realizar “a més dels esbossos per a les decoracions i els figurins, una mena *story-board*, que en el sentit estricte del mot, mai no va a arribar a emprar-se” (en Fanés, Félix (1986), *op. cit.*, p. 345).

³⁶¹ Entrevista, firmada por Barreira, y publicada en *Triunfo*, num. 310, el 23 de enero de 1952.

electricista, esa música fue escuchada con un respeto trascendental: más arriba, en los peines, esa creación zumbona, alegre, a distancia siempre del ambiente que se rueda, fue cambiada por una solemne expectación. *Parsifal* ha sido rodada en auténtico estado de gracia”³⁶².

A principios de noviembre se graba, en el Palacio de la Música de Barcelona y bajo la dirección del maestro Ricardo Lamote de Grignon, la música de Wagner que habrá de acompañar las imágenes del filme. En cierto modo, como respuesta a todos aquellos puristas *wagnerianos*³⁶³ que desde hace algún tiempo vienen cuestionando la viabilidad y la oportunidad de una adaptación fílmica de Parsifal, Mangrané va a hacer todo lo que esté en su mano para que la interpretación y el registro de la banda sonora se produzcan en las mejores condiciones posibles; de ahí la elección del Palacio de la Música (uno de los recintos mejor equipados y con mejor acústica de Barcelona) y de ahí también la contratación de un director de orquesta de primera fila, como Lamote Grignon, que viene de ganar el *Premio*

³⁶² En esa misma dirección apuntan los comentarios efectuados por el cronista de *Triunfo* encargado de dar cuenta del banquete con el que Mangrané quiso homenajear a todos aquellos que habían participado en la película: “Lo más sensacional es que el periodista –admirador de las encuestas a lo Gallup- ha cuidado de preguntar a todos y cada uno de los artistas y técnicos de *Parsifal* su opinión sobre el rodaje y periodo de realización del film. Y con rarísima unanimidad (rarísima para quienes estamos acostumbrados a constatar opiniones) todos elogiaron la camaradería que ha imperado entre artistas, artistas y técnicos, y técnicos con grupo de producción; hablaron del fuerte contenido espiritual de la película, de la continuidad del plan de rodaje, de la abundancia de medios económicos y de la puntualidad de los pagos, verdadero problema crematístico en muchos casos” (Breve aparecido en *Triunfo*, num. 291, 26 de septiembre de 1951). Este extraordinario ambiente de creación que todos parecen estar de acuerdo en recordar debió ser el responsable de que un inesperado y dramático incidente, ocurrido a principios de agosto, no tuviera prácticamente incidencia negativa alguna en el normal desarrollo del rodaje. Me estoy refiriendo a la trágica muerte en accidente de tráfico del coreógrafo francés Edmond Audran, esposo, en aquel tiempo de Ludmila Tcherina. Tras el consiguiente viaje de Tcherina a Lyon para asistir a los funerales, el rodaje se reanudó sin que en apariencia descendiera el grado de entusiasmo que lo había presidido desde su inicio.

³⁶³ Así se pronunciaba, en el mes de septiembre, un redactor anónimo de la publicación barcelonesa *Destino* antes de que la película fuera dada a conocer: “Se trata de una película que ha sembrado la alarma entre los wagnerianos, ya que cabe la posibilidad que se utilice, como música de fondo, una partitura que no podrá cumplir su cometido si previamente no es objeto de trituraciones, mutilaciones y alteraciones destinadas a adaptarla a las exigencias de un guión cinematográfico, cuya disposición de ninguna manera puede corresponder al orden musical dispuesto por el propio Wagner” (Breve aparecido en *Destino*, num. 735, el 8 de septiembre de 1951). Sobre el interesante papel jugado por *Destino* dentro de este ambiente de exaltación wagneriana que vive Barcelona a principios de los cincuenta, recomendando, una vez más, el minucioso estudio de Félix Fanés (en Fanés, Félix (1986), *op. cit.*, p. 339).

Ciudad de Barcelona de Composición Musical, a cuyas órdenes interpretan la partitura wagneriana: la Orquesta Gran Sinfónica del Teatro Liceo, la Orquesta Profesional de Cámara y la Agrupación de Cámara de Barcelona; y junto a estas, bajo la dirección del maestro Ribó, los Coros de la Capilla Polifónica del F.A.D. Por último, no conviene olvidar, que para el registro de tan excelsa música se contratan, como recuerda el cronista de *Primer Plano*³⁶⁴, “los servicios del sistema español de sonido Laffon Selgas, con su ingeniero-inventor Alberto Laffon al frente”.

3.16. Valencia y el Santo Grial

En el mes de noviembre comienza a hablarse en la prensa valenciana de una serie de gestiones que está llevando a cabo el alcalde de la ciudad para conseguir que en esa superproducción española, basada en las leyendas del Santo Grial, que acaba de rodarse en Barcelona, aparezca reflejada, de alguna manera, la capilla gótica de la Catedral de Valencia: lugar en el que, según se cree, está depositado el auténtico “Cáliz de la última Cena, en que el Señor hizo transubstanciación de su preciosa sangre”³⁶⁵. De manera inmediata, los responsables del filme acceden a la petición de Baltasar Rull y deciden filmar, siguiendo las indicaciones del alcalde, unos cuantos planos de la susodicha capilla a los que posteriormente sobreimpresionan un texto que resume la ruta y los distintos avatares por los que hubo de pasar el Santo Cáliz hasta llegar al relicario donde hoy en día es venerado por el pueblo de Valencia. Conscientes de que esta inesperada *coincidencia espiritual* puede serles de gran ayuda, Mangrané y los suyos, no sólo acceden a incorporar el mencionado prólogo a las imágenes del filme³⁶⁶ sino que además se comprometen a celebrar la fastuosa premiere mundial de *Parsifal* en la ciudad del Turia. Lo curioso del caso, inteligentes y muy espirituales estrategias de promoción aparte, es, que para entonces, la película aun no ha superado los

³⁶⁴ L.H.: “La música de Wagner en el cine con *Parsifal*”, en *Primer Plano*, num. 578, 11 de noviembre de 1951.

³⁶⁵ En un artículo anónimo, publicado el 8 de noviembre de 1951, en el diario *Jornada* (Valencia), se recogen tanto la carta que Baltasar Rull envía a los productores del film para proponer la idea del *Prólogo de la capilla*, como la síntesis histórica del recorrido del Grial que el propio alcalde redacta y de la que proviene esta cita.

³⁶⁶ A propósito de este prólogo, Dorrel, en su crítica para *Brújula del cine* (num. 196, 2 de febrero de 1952), diría lo siguiente: “Nos sobra y creemos que es un *pegote* esa especie de prólogo sobre la conservación del Santo Grial en Valencia. Suponemos esto muy emotivo para los interesados, pero, está tan mal realizado, que sería preferible suprimirlo”

trámites de censura y clasificación a los que, como venimos viendo, esta sujeta por ley toda producción española antes de su estreno.

El 4 de diciembre, el director gerente de Saturnino Huguet, S.A, Juan Huguet Riba, deposita en la Junta Superior de Orientación Cinematográfica una copia de *Parsifal*³⁶⁷ para que se proceda a su clasificación y censura. El 18 de diciembre la Junta comunica a la empresa productora que su película ha sido clasificada en Primera Categoría y se le otorgan dos permisos de doblaje. Pero, como acabo de apuntar, curiosamente, un día antes, en concreto, el lunes 17 de diciembre a las 10:45 de la noche, bajo el patrocinio del excelentísimo Ayuntamiento de Valencia y en solemne sesión de *Galas de la Prensa*, ya ha tenido lugar, en el cine *Rex*, el estreno mundial de *Parsifal*. Así pues, nos encontramos ante un flagrante caso de irregularidad administrativa en el que el estreno precede a la clasificación. De todos modos, es muy probable que esta muy oficial y prematura *premiere* contara con la autorización (puede que verbal) de las autoridades pertinentes, ya que la película había sido visionada por los censores (y al parecer estos no habían visto nada censurable en sus imágenes) un par de semanas antes de que se hiciera llegar el fallo a la productora: en concreto, el 6 de diciembre. Otro dato a tener en cuenta es que el 2 de diciembre se celebra en el cine Capitol de Valencia una prueba privada de *Parsifal* a la que asisten, además del alcalde de la ciudad, diversas autoridades civiles y militares y algún representante de la prensa. Según el cronista anónimo de *Las provincias*³⁶⁸, “la película fue muy elogiada por los asistentes”. Es fácil suponer que este aplaudido pase privado de la película para las autoridades locales asumiera, de alguna manera, las facultades sancionadoras propias de una Junta Superior de Orientación Cinematográfica³⁶⁹ a la que la excesiva proximidad en el tiempo del programado estreno le iba a impedir pronunciarse antes de la fecha prevista.

³⁶⁷ Va a ser también por esta mismas fechas cuando la productora solicite el cambio de título de la película “por considerarlo más comercial” (Exp. Cen.: 10.828). En adelante *La montaña sagrada* (*Parsifal*) pasará a llamarse, simplemente, *Parsifal*.

³⁶⁸ Breve aparecido en el diario *Las provincias* (Valencia) el 3 de diciembre de 1951.

³⁶⁹ Esta hipótesis parece ser refrendada por el llamativo hecho de que en el expediente de censura no se recogen, como suele ser habitual, los distintos informes de los censores con sus clasificaciones particulares. Pareciera como si, acuciados por el tiempo, los miembros de la Junta hubieran decidido clasificar la película sin recurrir a los mencionados informes, dejándose influir, de alguna manera, por todo ese ambiente de espiritualidad oficial y alta cultura que rodea a la superproducción de Mangrané. Es conveniente recordar también, que en el mes de Julio de ese mismo año se había producido un traspaso de competencias cinematográficas entre el Ministerio

Sea como fuere, lo cierto es que esta irregularidad administrativa, este aparente trato de favor, no hace sino poner de manifiesto la oportunidad de un filme al que la “efervescencia beatífica”³⁷⁰ que vive por aquel entonces el país (están cerca además, no lo olvidemos, las Fiestas Navideñas) parece haberle colocado en una situación de privilegio. Así parecen indicarlo también una serie de noticias que comienzan a relacionar el estreno de *Parsifal* con el Congreso Eucarístico Internacional que va a celebrarse en Barcelona la próxima primavera³⁷¹; congreso este que de alguna manera va a ir preparando el terreno para ese otro acontecimiento decisivo, de cara al reconocimiento internacional del Régimen franquista, que supondrá la firma, en agosto de 1953, del famoso Concordato con el Vaticano. En el mes de diciembre, las vagas alusiones, cada vez que se habla de *Parsifal*, al Congreso Eucarístico, comienzan a tomar *cuerpo oficial* por medio de una relación epistolar entre Joaquín Argamasilla (por aquel entonces, Secretario General del Ministerio de Información, pero pocos meses más tarde, Director General de Cinematografía) y el Reverendo Padre Félix García. El origen de este cruce epistolar es una misiva enviada, a mediados de diciembre, por Argamasilla al reverendo en cuestión solicitándole una valoración moral de *Parsifal*; en su respuesta, el prelado comienza alabando el filme porque “es un tónico frente a tanto espectáculo en que juegan enredos y pasiones que dan a la vida un tono deprimente, de vulgaridad y descenso moral” y termina reivindicándola como apropiada carta de presentación de la cinematografía española lejos de nuestras fronteras: “Juzgo que esta gran película puede ser un título de honor para España ante el extranjero, y el espectáculo más apropiado y digno, por su grandeza y realización, para el próximo Congreso Eucarístico de Barcelona”³⁷². Finalmente, sería el cine Pelayo (esto es, una empresa privada que aparentemente nada tenía que ver con la organización del evento religioso) el que, justo un día antes del comienzo oficial de la XXXV Edición del Congreso Eucarístico Internacional, procedería a reestrenar *Parsifal* en Barcelona. El

de Educación y el, recientemente creado Ministerio de Información y Turismo. Tal vez, este reajuste explique, en cierta medida, este, a todas luces irregular, proceso de clasificación.

³⁷⁰ Esta afortunada expresión la emplea Carlos F. Heredero (en Heredero, Carlos F. (1993): *op. cit.*, p. 51) para describir la creciente influencia de los sectores católicos en los puestos de poder y el consiguiente incremento de la presencia de signos y acontecimientos religiosos en la vida pública y social de país, a principios de los cincuenta.

³⁷¹ Por ejemplo, en el anteriormente citado artículo, aparecido en *Jornada* de Valencia (8-11-51) se dice lo siguiente: “Para Navidad se anuncia el estreno de este *Parsifal*, y la oportunidad no puede ser más patente, a la vista del Congreso Eucarístico Internacional que ha de celebrarse en Barcelona la primavera próxima”.

³⁷² Exp. cen.: 10.828.

oportunista y espiritual programa que el cine Pelayo presenta el 26 de mayo de 1952 se completa con otra reposición nacional de similar perfil beato: *Balarrasa* (José Antonio Nieves Conde, 1951). Al parecer, el público de la ciudad condal, imbuido de espiritualidad, responde como se esperaba durante los seis días que dura el congreso y esto hace que los responsables de la sala Pelayo decidan prorrogar una semana más el plazo de exhibición de su muy católico programa doble.

De todos modos, ese aparente trato de favor, del que hablábamos un poco más arriba, que la Dirección General de Cinematografía dispensa a *Parsifal*, facilitando de algún modo su estreno, esto es, haciendo la vista gorda ante una evidente infracción del reglamento, no va a ser corroborado después, como cabía esperar, por medio de la concesión de la máxima clasificación con que dicho organismo recompensa a aquellas propuestas que exaltan los valores del Régimen. Así, con la intención de corregir esta incongruencia, el propio Mangrané, animado en cierta medida por el respaldo y los parabienes con que se está premiando a su filme desde distintas tribunas eclesiásticas, envía a la Dirección General, a finales de marzo, una solicitud de revisión de categoría.

Las razones en las que Mangrané fundamenta su petición conforman un oportuno compendio de todo lo bueno que se ha dicho sobre el filme desde que este comenzara su carrera comercial allá por el mes de diciembre: *Parsifal* es una producción “primordialmente atenta a servir valores espirituales y estéticos que contribuyen en primer término a elevar la ambición y el rango universales del cine español, y en este caso particular, reivindicar para nuestra Patria el lugar de la acción de las leyendas cristianas, tan nobles como olvidadas, como son las del Santo Grial”³⁷³. Tan sólo nueve días antes del envío de esta solicitud, el nuevo Director General de Cinematografía, Joaquín Argamasilla, había decidido modificar la categoría de *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951), y concederle así el Interés Nacional, como respuesta a las fuertes presiones efectuadas por CIFESA (la firma que había producido *Alba de América*) y por influyentes sectores de la Iglesia. Dichas presiones habían precipitado también la dimisión del anterior Director General, José María García Escudero, quien se había resistido a conceder la mencionada clasificación de Interés Nacional a una producción (*Alba de America*) que pertenecía a una cierta corriente del cine español (la de los afectados y grandilocuentes dramas históricos de CIFESA) que él, desde su puesto de Director General, se había propuesto, si no combatir sí al menos dejar de promocionar. Así pues, resulta, en cierto sentido contradictorio, que la nueva

³⁷³ Exp. cen.: 10.828.

Dirección General no acceda a modificar la categoría de *Parsifal*: un filme que sin ningún género de dudas está mucho más próximo a la desmesura y ampulosidad propias de los dramas históricos de CIFESA que al realismo social de *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951): la otra película que estaba en el origen del conflicto que acabaría costándole el puesto a García Escudero. Tal vez, la excesiva proximidad en el tiempo de ambas solicitudes pesara negativamente en el ánimo de las personas de cuyo dictamen dependía la concesión del Interés Nacional.

De manera unánime todos los críticos valencianos destacan, en primer lugar, la enorme ambición de *Parsifal*. Según ellos, el acierto fundamental de esta película reside en que por fin una producción española ha sido capaz de abordar un asunto importante, casi diría trascendental, sin olvidar, la premisa esencial de la que, como bien han demostrado los americanos, depende, en última instancia, el éxito de este tipo de proyectos: *a grandes temas grandes presupuestos*. Así, siguiendo este orden de cosas, los críticos valencianos, y también, como veremos, los de otros lugares de España, van a dedicar buena parte del espacio con el que cuentan a glosar y ensalzar cada una de las aportaciones humanas y técnicas que han hecho posible el milagro *Parsifal*; y tras este dilatado e inocuo ejercicio de recuento y alabanza van a terminar sus críticas con breves pero muy sospechosas alusiones a la lentitud de la cinta o al carácter de antemano minoritario de un producto tan selecto como este, que en el fondo no hacen sino delatar el auténtico posicionamiento del crítico ante la película; pareciera como si de alguna manera se sintieran obligados a alabar un filme que, como bien saben, reúne todos requisitos que han de hacerlo grato a los paladares oficiales, pero que a ellos, en realidad, les aburre sobremanera.

Apreciaciones personales aparte, lo cierto es que tanto en Valencia como en Bilbao, Santander y Palma de Mallorca, las otras tres localidades donde se estrena *Parsifal* en diciembre de 1951, el tono de las críticas es eminentemente elogioso, lo cual sitúa al debut cinematográfico de Mangrané en una posición inmejorable de cara a su inminente estreno en las dos plazas más importantes de la piel de toro. Si a esto añadimos el desmedido interés que el filme parece haber despertado en los diarios y revistas más importantes de Madrid y Barcelona (en los días anteriores al estreno se publican varios reportajes sobre el filme y entrevistas con Mangrané, Ludmila Tcherina, Paniagua, Serrano de Osma, el Jefe de Producción, López Patiño, etc.) y la arrolladora campaña de promoción que la empresa productora ha puesto en marcha por estas mismas fechas (reproducciones a toda página, en los diarios más importantes, del cartel de la película con llamadas de

atención sobre las distintas menciones que la película ha obtenido en el reparto de premios que acaba de hacer público el C.E.C.³⁷⁴), nos encontramos ante una premiere que bien puede suponer el espaldarazo definitivo para una superproducción española que tiene visos de convertirse en el *bombazo* cinematográfico de la temporada.

El lunes 28 de enero de 1952 se celebra la Gran Gala del estreno de *Parsifal* en el Palacio de la Música de Madrid. Al multitudinario estreno acuden, junto a los miembros más destacados del equipo, encabezados por la Tcherina, una significativa cohorte de personalidades, entre las que destaca la presencia del Secretario General del Ministerio de Información, Joaquín Argamasilla, y, en el que será uno de sus últimos actos públicos en calidad de Director General de Cinematografía, la de José María García Escudero. Al día siguiente, los críticos de Madrid, además del consabido encomio a la ambición del proyecto³⁷⁵, se las

³⁷⁴ El Círculo de Escritores Cinematográficos premiaba anualmente a los profesionales del cine español más destacados. Estos premios trataban de desmarcarse, en cierto sentido, de los concedidos, también con periodicidad anual, por el muy oficial, Sindicato Nacional del Espectáculo. Así, en la edición de 1951, el C.E.C. se atreve a premiar como mejor director a José Antonio Nieves Conde por *Surcos* (un filme que, como acabamos de ver, no era del agrado de las instancias oficiales) mientras que el S.N.E. hace lo propio con Rafael Gil por *La señora Fátima* (1951). Por su parte, *Parsifal*, se hace con los premios de mejor fotografía (para Cecilio Paniagua), mejor decorador (José Caballero) y, muy significativamente, se hace con un galardón secundario que dice premiar la “ambición artística” de la película. Curiosamente, la única mención que el SNE reserva en sus premios de ese año para *Parsifal*, viene motivada también por “su loable esfuerzo y ambición”. Destacar por último, que la fiesta donde tuvo lugar la entrega de galardones se celebró, casualidades de la vida, dos días antes del estreno en Madrid de *Parsifal*.

³⁷⁵ Merece ser rescatada aquí una de las pocas voces que con motivo del estreno de *Parsifal* se atreve a criticar, precisamente, esa *ambición artística* en la que todos los demás críticos fundamentan su discurso adulador sobre el filme. La cita es larga pero he creído conveniente reproducirla porque en mi opinión pone, como se suele decir, el dedo en la llaga: “Está más que probado que el cine español apenas si gusta de los temas del día. Prefiere la historia o la prehistoria, y, en ocasiones, como ahora en *Parsifal*, la mitología, que también es prehistoria. Este prurito, esta sistemática dilección, hace que nuestras películas permanezcan de espaldas a la realidad, mediata o inmediata, de los problemas que preocupan al mundo. *Ya es interesante* –oír decir el día del estreno de *Parsifal*- *que un productor realice cine de altura, en vez de dedicarse, verbigracia, a confeccionar* “La niña de la Venta”. Ninguna de las dos tendencias son perjudiciales para el cine. Se puede cultivar ambas, la de un cine ambicioso y la de un cine minúsculo, si una y otra se llevan a cabo con la debida dignidad. Pero no solo de empeños artísticos vive el espectador... Y puestos a elegir, la elección no sería dudosa. Entre una película de empeño, pero frustrada, y una película ligera, pero decorosa, me quedo –y el público también- con esta última”. (Crítica de *Parsifal*, firmada por A. R. León, publicada en *Semana*, num. 624, el 5 de febrero de 1952)

arreglan para completar sus textos recurriendo al innoble arte, en el que son refinados maestros, de la retórica hueca y la palabrería inane. De lo que se trata es de llenar varias cuartillas, aparentemente elogiosas, pero que en realidad no dicen absolutamente nada sobre la película en cuestión. Como siempre, hay excepciones, como la de *Cándido* en *Ya* (29-1-52), que después de pasarse media crítica mareando la perdiz, cambia, sorpresivamente de registro en los últimos párrafos, y encarrila una buena sarta de deméritos que echan por tierra todo ese *savoir faire* que había exhibido hasta entonces: “y la encontramos pobre en los medios materiales y efectos especiales de realización y expresión, como en las escenas de batallas y encarnizadas luchas, un excesivo estatismo en la exposición, con larga permanencia de imágenes, y falta de claridad, o mejor, una oscuridad en sus símbolos descriptivos del poema, sobre todo en la parte correspondiente al jardín de los pecados, fundamento y justificación del todo restante desarrollo del film”; o como la de Alfonso Sánchez en *El Alcazar* (29-1-52), que se atreve a identificar, en la persona de Serrano de Osma, al responsable de que las imágenes de *Parsifal* remitan a la “técnica del cine alemán que representaba Fritz Lang”.

En Barcelona, donde el estreno, huérfano de glamourosas personalidades, acontece al día siguiente, la respuesta crítica es muy similar a la de la capital. En esencia, la plantilla es la misma: se inicia el texto aplaudiendo la ambición del proyecto, después se procede a ensalzar las aportaciones personales más significativas, que curiosamente coinciden con los premios del C.E.C, y por último se incluye la apostilla de rigor con los “inevitables” defectos: “por ejemplo, la falta de relación entre los exteriores –pinos mediterráneos, colinas calvas- y los interiores subsiguientes, las mas de las veces constituidos por un espeso bosquejo nórdico; otros ejemplos son asimismo la falta de monumentalidad en ciertos decorados, la gasa que simula un efecto de luz en la apoteosis y restantes detalles que hubieran resultado fácilmente corregibles”³⁷⁶. Tal vez, la única voz inequívocamente disidente sea la de Josep Palau en *Destino* (una publicación que, como recordarán, ya había puesto reparos al proyecto durante su rodaje) quien llegará a tacharla de “desatino”³⁷⁷.

Tras un moderado éxito comercial en Madrid y Barcelona, donde la película aguanta en cartel tres y cuatro semanas respectivamente, *Parsifal* inicia un largo

³⁷⁶ Crítica aparecida en *El Correo Catalán* el 31 de enero de 1952.

³⁷⁷ Crítica aparecida en *Destino*, el 9 de febrero de 1952. Citado por Fanés, Félix (1986), *op. cit.*, p. 355.

peregrinar por cines de provincia³⁷⁸ en el que, a juzgar por los informes que los delegados provinciales envían a la Dirección General de Cinematografía, la respuesta del público (que no la de la crítica) es negativa. Lo acontecido en el cine Capitol de Cáceres, donde la película es retirada dos días después de su estreno, puede servir para hacernos una idea aproximada de la manera en que fue recibida lejos de las grandes urbes esta ambiciosa producción con la que, según rezaba el prepotente y nacionalista eslogan que acompañaba al título en el cartel de promoción, *el cine español iba (va) a enseñar al mundo un nuevo concepto de la emoción humana*. Reseñar por último, que en el mes de mayo la película fue presentada, fuera de concurso, en el Festival de Cannes, donde a juzgar por las crónicas³⁷⁹ fue acogida con cierta frialdad.

3.17. Un Parsifal católico y catalán

Que en su génesis el título de este singular proyecto aludiera a Montserrat (cfr. *La montaña sagrada*) dice mucho acerca de las auténticas prioridades de sus promotores: y es que, a fin de cuentas, la razón última por la que Mangrané y los suyos deciden llevar a la pantalla el célebre drama musical de Wagner no es otra que la de insistir en la, ya para entonces, bastante extendida –entre una cierta intelectualidad catalana– hipótesis de que el *Monsalvat* de la ficción wagneriana –

³⁷⁸ Paralelamente a este, a lo que parece, poco exitoso deambular por cines de provincia, *Parsifal*, además de la mencionada reposición a finales de mayo en un cine de Barcelona coincidiendo con la celebración del Congreso Eucarístico, fue comercializada también lejos de nuestras fronteras. Según consta en el *Anuario del cine español* editado por el SNE, la película de Mangrané fue estrenada en el cine Arcadia de México D.F. el 25 de julio de 1952; en el Marbent de París el 15 de octubre de 1953 y en el Rose Marie de Buenos Aires el 10 de diciembre de 1954. Se asegura también, en el mencionado anuario, que esta producción Saturnino Huguet S.A. fue exhibida en Italia en 1954. (en Cuevas, Antonio (dir.), *Anuario del cine español, 1950-54*, Editado por el Servicio de Estadística y Publicaciones del SNE, Madrid, 1954).

³⁷⁹ En el diario francés *Combat* puede leerse: “La liste des films voués à l’oubli s’est encore allongée aujourd’hui, au Festival de Cannes avec le film espagnol *Parsifal* qui mele artificiellement les symboles chrétiens de la redemption aux légendes païennes et aux épopées chevaleresques. Cette oeuvre, qui représente certainement un gross effort de la part de l’Espagne dont l’industrie cinématographique est quasi-inexistante, ne vaut que par la beauté de certaines images et de quelques décors naturels assez grandioses, ainsi que par la musique de Wagner utilisé comme fond sonore” (en *Combat*, el 5 de mayo de 1952). Según el cronista del *Daily mail* “Richard Wagner unwittingly supplies the music for *Parsifal* a spanish mistake in which the title character is likened to Christ, the Holy Grial to the sacred communion, Ludmila Tcherina to Kundry, and political leaders to inhabitants of Valhalla” (en *Daily Mail*, el 7 de mayo de 1952).

“un paraje en las montañas de la España gótica donde tienen su fortaleza los guardianes del Grial”- hace alusión en realidad a un lugar (símbolo) muy concreto de la geografía (cultura) catalana: el santuario de Montserrat. Así, a las primeras de cambio, las palabras de uno de los personajes de la ficción ubicarán de manera precisa en Montserrat el misterioso templo donde se reúnen y celebran sus rituales los caballeros del Grial. Mas tarde, a lo largo y ancho del filme, la cámara de Mangrané filmará con insistencia, solemnidad y reverencia (gracias a la inestimable ayuda que desde la banda de sonido presta la majestuosa partitura wagneriana) las escarpadas paredes de este abrupto y sagrado promontorio.

A esta primera reivindicación de carácter localista, y, bien mirado, meramente anecdótica, le sigue otra de mayor calado que tiene que ver con ese aliento religioso que, como vimos, ya estaba presente el original wagneriano. Conforme el proyecto avanza (es preciso recordar aquí que desde que Mangrané realiza las primeras gestiones de pre-producción hasta que la película se estrena pasan casi tres años) las sucesivas versiones del guión van a ir acentuando progresivamente el carácter religioso del mismo³⁸⁰, hasta transformar finalmente la espiritualidad contenida del poema wagneriano (y del primer guión) en una poco o nada disimulada exaltación de algunos de los dogmas esenciales de esa asfixiante doctrina católica que a principios de los cincuenta condiciona sobremanera la vida pública y privada de la sociedad española. Así, siguiendo esta lógica de catequesis, el jardín encantado del original, donde un grupo de bellas mujeres seduce y esclaviza a los caballeros que se adentran en los dominios del brujo Klingsor, se convierte en una suerte de jardín de los pecados capitales, regentado por siete exuberantes e irresistibles féminas, cada una de las cuales simboliza uno de los bíblicos pecados capitales. Siete tentadoras hembras (en un momento determinado se las comparará con aquellas mujeres que “escarnieron a Cristo”) que de manera sucesiva irán poniendo a prueba la pureza del joven Parsifal, conforme atraviesa el mencionado vergel. Paradójicamente, la severa moral católica que inspira la escena, va a ser, de alguna manera contrarrestada, por una inesperada, y del todo ausente en el cine español del periodo, proliferación de cuerpos semidesnudos que, como ya apuntara Román Gubern,

³⁸⁰ Así, por ejemplo, el grial pasará de ser simplemente “una copa prodigiosa” (en las primeras versiones del guión) a convertirse en “la copa en la que se recogió la sangre de aquel hombre que murió en la cruz” (en la película).

debieron superar los rígidos controles de censura gracias a la “religiosidad del tema”,³⁸¹.

Por otra parte, según ha advertido Félix Fanés, el interés de esta escena va más allá de su incuestionable atractivo fílmico (del que en gran medida son responsables los oníricos, casi surreales, decorados que José Caballero, tomando como referencia varias telas de El Bosco, diseñó para la ocasión) y de su sorpresiva dimensión erótica³⁸², para situarse en un terreno lindante con el de la crítica social. Y es que, al parecer, Carmen de Lirio, la joven actriz que presta su físico a “La soberbia”, la primera de las siete pecaminosas e insinuantes hembras-flores que desde los márgenes del sendero tratan de llamar la atención del virtuoso Parsifal, había jugado un papel, si no relevante sí al menos llamativo, durante la pasada, pero todavía muy reciente en el ánimo de los barceloneses, crisis de los tranvías. Por lo visto, Carmen de Lirio se había convertido, durante el tiempo que duró este insólito y madrugador acto de protesta ciudadana contra el régimen franquista, en un personaje popular (tal vez sería más apropiado tildarlo de impopular) a raíz de una supuesta relación sentimental que la joven actriz habría mantenido con el Gobernador Civil de Barcelona. Curiosamente, será este, el de la soberbia, el único de los siete pecados ante el que, a la postre, acabará cediendo el casto Parsifal. Así pues, concluye Fanés, “la presencia [de Carmen de Lirio] como soberbia tentadora del joven y puro Parsifal no puede considerarse en ningún caso como un acto azaroso o ingenuo del director o al menos así lo debían considerar los espectadores de la época”³⁸³.

Capítulo aparte merece la ultramontana visión que de la mujer ofrecen las imágenes de esta muy espiritual película. Una vez superada, con relativo éxito, la prueba del vergel encantado y sus siete tentaciones, Parsifal habrá de hacer frente a un nuevo desafío que tendrá lugar en otro jardín de inequívoca inspiración bíblica. Esta vez se trata de un abigarrado jardín del Edén en el que la Eva de turno, en este caso Kundria, será directamente emparentada con la pérfida serpiente del relato bíblico (véase al respecto ese plano con gran profundidad de campo del rostro provocativo de Kundria compartiendo el encuadre con una rama

³⁸¹ Gubern, Román: *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, Península, Barcelona, 1985, p. 135.

³⁸² Por lo visto, en su momento existió una versión erótica del filme (*Parsifal erotic*) destinada a la exportación. En dicha versión la escena del jardín era más larga y por supuesto más atrevida. Véase, Fanés, Félix (1986), *op. cit.*, p. 354.

³⁸³ Fanés, Félix, “Parsifal”. En Pérez Perucha, Julio (ed.), *Antología crítica del cine español*, Cátedra, Madrid, 1997, p. 308.

que se retuerce hasta adquirir forma de culebra). Para seducir al joven arquero, Kundria desplegará primero, en ensayada coreografía, todo su repertorio de muecas, caricias y ademanes insinuantes; más tarde, ante la pétrea impasibilidad del guerrero, la arpía seductora (que no por casualidad está encarnada por la misma actriz que en los primeros compases del filme prestaba sus rasgos a la madre del héroe³⁸⁴) jugará la baza del amor materno-filial, conocedora de la herida que desde la infancia lacera al héroe. Pero Parsifal la rechaza por segunda vez y es entonces cuando la conflictiva dualidad de esta madre-puta (a la que ocasionalmente intuimos pura) es súbitamente puesta en evidencia por medio de esa risa enloquecida que parece brotar desde lo más recóndito de sus corrompidas entrañas. La imagen final de este duelo amoroso (los tobillos de Parsifal en primer plano y la joven reptil abrazada a ellos en actitud sumisa) rima con uno de los planos postreros del filme en el que Kundria, curada ya de su risa diabólica, limpia con sus cabellos los pies descalzos de un Parsifal que ya para entonces nos ha sido presentado como un inesperado y sorprendente sosias del cristo redentor. En resumen, y de manera tal vez algo rotunda, la idea de la mujer que está detrás de las imágenes de esta película bien podría resumirse en la siguiente y lapidaria fórmula: *la que no es madre es puta*. Concepción de la mujer esta, casi no hace falta decirlo, cuyo principal foco de irradiación cabría ubicarlo en los pulpitos de poder, político y religioso, de la España franquista.

Pero tal vez, como ya he apuntado párrafos más arriba, la modificación más significativa con respecto a lo que fuera el proyecto original (y por lo tanto, con respecto también al poema de Wagner) va a estar relacionada con la inclusión de ese prólogo premonitorio y apocalíptico (y su consiguiente epílogo), por medio de los cuales el filme va a convertir la leyenda de Parsifal en una fábula moral cuya enseñanza última no es mas que una interesada reformulación, en clave mítica, del discurso oficial del Régimen franquista de cara al exterior. No creo que haga falta insistir en las razones que llevaron al gobierno de Franco a potenciar, una vez estalla, a finales de los cuarenta, eso que en adelante se conocerá como la “Guerra fría”, la vertiente católica y anticomunista de su discurso, en detrimento de su, cada vez más diluida, esencia fascista. Pues bien, va a ser precisamente en esa

³⁸⁴ Ha sido también Fanés (Fanés, Félix (1986), *op. cit.*, pp. 352, 353) quien ha señalado el carácter precursor de esta decisión de hacer interpretar a una misma actriz los dos papeles. Varias décadas después Syberberg haría lo propio en su aclamada versión fílmica del último drama musical de Wagner: *Parsifal* (Hans Jurgen Syberberg, 1983). Puede encontrarse un interesante análisis del Parsifal de Syberberg en Del Amo, Álvaro, “El Parsifal de Syberberg y la ópera de Wagner”. En Padrol, Joan y Amo, Álvaro del (eds.), *La música en el cine (III Edición)*. *Panorámica Memorial Wagner*, Filmoteca Canaria, 1989, pp. 53-71.

misma dirección hacía donde apunte el, como estamos viendo, cada vez más depurado, consciente e intencionado discurso ideológico de filme de Mangrané. Discurso que bien podría quedar fijado en los siguientes términos: la única manera de evitar esa “catástrofe definitiva” a la que irremediabilmente parece estar abocada la civilización occidental (por culpa, no conviene olvidarlo, de la creciente amenaza materialista y criminal que viene del este) pasa por la recuperación de esa “herencia espiritual” (católica y pseudo-pacifista, para más señas) “que nos legaron nuestros antepasados”³⁸⁵.

Por otro lado, conviene tener muy presente, que al convertir la leyenda de Parsifal en un dilatado flash-back a través del cual los dos soldados del prólogo (de alguna manera los delegados del espectador en el mundo diegético) acceden a una verdad suprema que hasta entonces desconocían, el filme adopta a las claras las maneras de un sermón aleccionador, la forma de un relato ejemplarizante. Forma esta que, insisto, estaba del todo ausente en el proyecto original y que de alguna manera nos sirve para validar la hipótesis de que Mangrané y los suyos fueron dándose cuenta, conforme se iban quemando las distintas etapas del largo y atribulado proceso de gestación de la película, de que para poder hacer finalmente realidad, en la cicatera España de principios de los cincuenta, una empresa tan ambiciosa, atrevida en el plano moral, ocasional y subrepticamente crítica con ciertos prebostes franquistas, y sobre todo extravagante, como la que planeaban, resultaba indispensable recubrir sus delirios wagneriano-catalanistas con un barniz de severo catolicismo al que por fuerza habrían de acompañar algunas pincelas de anticomunismo. Ya hemos visto en apartados anteriores que la estrategia acabaría revelándose adecuada, al menos de cara a las instituciones (tanto políticas como eclesiásticas); sin embargo, en lo tocante al público, la respuesta no parece que fuera la esperada. Si bien es cierto que, como ya vimos, el público de las grandes ciudades respondió bastante bien a una convocatoria que prometía espectáculo, espiritualidad y alta cultura (aunque luego en realidad sus expectativas fueran, en cierta medida defraudadas, por las imágenes una película en las que por encima de todo primaba lo estrafalario), no se puede decir lo mismo del público de provincias y de las zonas rurales, el cual, según parece, rechazó de manera inmediata y contundente la refinada propuesta de Mangrané.

³⁸⁵ Los entrecomillados provienen de sendos textos escritos que, a modo de intertítulos, prologan y clausuran las imágenes del filme.

3.18. Primorosa factura visual

Cuando un par de meses antes del estreno de *Parsifal* un reportero de *Primer Plano* le pregunta a Daniel Mangrané qué opinión le merece el cine neorrealista, este responde de la siguiente manera: “Yo le llamo cine de pulgas. No niego que esos insectos tengan interés en casos excepcionales. Pero ya empezamos a estar cansados de tanta mujer greñuda y de tanto hombre sin afeitarse. Eso ya ha pasado de moda”³⁸⁶. El hiriente sarcasmo de estas palabras le sirve a Mangrané para situar con precisión el lugar desde el que se ha pensado y posteriormente realizado su película: un espacio situado literalmente en las antípodas de ese neorrealismo cuya influencia (notable en otras cinematografías nacionales) sólo muy recientemente había comenzado a percibirse en las imágenes de un cierto cine español. Las contundentes palabras de Mangrané nos sirven para caer en la cuenta de que la suya es una propuesta que no aspira en modo alguno a ofrecer una visión realista del mundo; muy al contrario, de estas declaraciones se desprende algo que la propia película confirmará después en cada uno de sus fotogramas: que el norte hacia el que Mangrané y su equipo han dirigido todos sus esfuerzos durante la realización de *Parsifal* no ha sido otro que el de una consciente y profunda *estilización*³⁸⁷. Habrá quien objete que al tratarse de un filme cuyos materiales de partida proceden de universos de antemano tan estilizados como el de la ópera y los poemas legendarios, era fácil, y casi obligatorio, que Mangrané renunciara a cualquier pretensión realista. Sin embargo, y como trataré de demostrar a continuación, resulta llamativo, al tiempo que esclarecedor de cara a entender el verdadero alcance de esta propuesta, atender a la manera en que en *Parsifal* se procede a la re-elaboración minuciosa, al moldeado propio de orfebres si lo prefieren (sobre todo en la banda de imagen), de unos materiales ya de por sí desprovistos de cualquier potencialidad naturalista. Estilización y expresa renuncia a los estilemas del realismo que, por otra parte, están lejos de invalidar la capacidad de estas imágenes para hablarnos con propiedad del tiempo histórico en el que fueron realizadas: como bien ha argumentado Fanés³⁸⁸, el rodeo de la estilización y ese efecto distanciador

³⁸⁶ Entrevista a Daniel Mangrané en *Primer Plano*, num. 574, 14 de octubre de 1951.

³⁸⁷ Siguiendo a Santos Zunzunegui, quien a su vez toma como referencia a Pedro Salinas, entiendo la expresión *estilización* como una suerte de “desvío de la técnica meramente reproductiva del realismo”; desvío este que *grosso modo* se concretiza por medio de la “imposición a las apariencias de un patrón estético, moral o intelectual” (Zunzunegui, Santos (1999), *op. cit.*, p. 102).

³⁸⁸ Remito al lector interesado a lo atinados comentarios que realiza Fanés al respecto en su tantas veces citado estudio de la película y su entorno cultural (Fanés, Félix (1986), *op. cit.*, p. 351).

derivado de la ubicación de la historia en tiempos pretéritos, no invalida el comentario crítico sobre el presente, al contrario, por lo general, lo hace más pertinente y eficaz.

Una primera prueba del meticuloso cuidado con el que Mangrané y su equipo van a trabajar la factura visual de la película la encontramos en la poco habitual circunstancia de que sea un pintor de cierto renombre (José Caballero) el encargado, no sólo, como ya vimos, de diseñar los decorados, sino que a él se encomendará también la elaboración de una serie de dibujos o bocetos a partir de los cuales después, durante el rodaje, se construirán algunas de las imágenes esenciales del filme³⁸⁹. Partiendo de estos dibujos y del guión literario, Serrano de Osma procederá más tarde a confeccionar un croquis detallado de los distintos lugares en los que habrá de emplazarse la cámara durante la filmación de cada una de los planos. Y por último, ya en pleno rodaje, Cecilio Paniagua y el propio Serrano de Osma (amigos desde los tiempos del GECI) serán los encargados de convertir en primorosas imágenes fílmicas lo que hasta entonces sólo eran líneas en un papel.

Todo este trabajo previo, unido a la incuestionable competencia técnica de los dos responsables del acabado visual de la cinta, va a tener como consecuencia más inmediata que *Parsifal* sea justamente aplaudido por su elaborada, y en ocasiones deslumbrante factura visual³⁹⁰. Pero lo relevante de esta operación de

³⁸⁹ Según Fanés esta suerte de *story-board* no llegaría a utilizarse en el sentido estricto de la palabra durante el rodaje (Fanés, Félix (1986), *op. cit.*, p. 345). Si bien es probable que Fanés tenga razón, y que dichos dibujos no fueran puestos en imágenes durante el rodaje de manera exacta, o simplemente aproximada, también es probable que algunos de estos dibujos sí que llegaran a utilizarse, como pone de manifiesto el incuestionable parecido que guardan algunos de estos bocetos con planos concretos de la película. Apuntan en la misma dirección estas palabras recogidas en un artículo publicado en *Arriba* y en *ABC* días antes del estreno en Madrid de la película: “Mas de un año se invirtió en la preparación de *Parsifal*: plano por plano fueron discutidos y dibujados por José Caballero, y sobre ellos calculados al centímetro los encuadres y los movimientos de cámara” (el mismo artículo se publica en *Arriba* el 24 de enero de 1952 y dos días después en *ABC*).

³⁹⁰ Y no sólo estoy pensando en el premio del C.E.C. a la mejor fotografía, y en los posteriores ecos que este premio tuvo en la prensa española, sino que me refiero también, y sobre todo, a los elogios que Michael Powell dedicó al trabajo de Paniagua, recuperados por Barreira en *Triunfo* de la siguiente manera: “(...) el muy valioso de Michael Powell (...) que fue viendo noche tras noche lo que se rodaba de *Parsifal* y se ha jurado a sí mismo llevar a Paniagua para una película en Inglaterra” (en entrevista de Barreira a Paniagua, publicada en *Triunfo*, num. 310, 23 de enero de 1952). Ya en la recta final de su prolífica carrera, el propio Paniagua consideraría su trabajo en

cincelado de la imagen, de este minucioso trabajo de diseño y composición de cada uno de los encuadres, es que va a acabar confiriendo a las imágenes del filme un cierto estatismo, una incuestionable, y por lo demás buscada, cualidad pictórica³⁹¹, que en última instancia no hará sino alejarlo todavía más de cualquier posible y remota sospecha de realismo para acercarlo así, definitivamente, al único terreno que le es consustancial: el del mito.

Como ya sucediera en anteriores trabajos de Serrano de Osma el cine mudo vuelve a funcionar como inagotable cantera de referencias visuales. Junto a la más evidente alusión a la atmósfera nebulosa y recargada de esa adaptación fílmica que del *Cantar de los Nibelungos* (otro de los mitos fundacionales del pueblo alemán) realizara Fritz Lang, otras referencias visuales de procedencia silente pueden rastrearse a lo largo de toda la cinta. Estoy pensando, por ejemplo, en esos planos generales de las tropas bárbaras sistemáticamente filmadas a contraluz en cualquiera de los dos laterales inclinados del perfil de una montaña, que tanto recuerdan a Eisenstein, o en soluciones puntuales, pero de inequívoca inspiración arcaica, como pueden serlo la repetida inserción, de manera siempre brusca, de primerísimos primeros planos de ojos y bocas en el transcurso de una secuencia determinada, o el recurso a efectos especiales que dejaron de utilizarse hace ya bastante tiempo, y que parecen ser recuperados aquí para, de algún modo, rendir tributo a los viejos maestros (cfr. ese plano de la copa de vino en la que el brujo ve reflejado el rostro de Parsifal: efecto este cuya más célebre materialización tal vez quepa encontrarla en el *Fausto* de Murnau).

Sin embargo, por encima de esta evidente filiación silente de las imágenes de *Parsifal*, emerge con fuerza el eco de una singular producción italiana, titulada *La corona de hierro* (*La corona di ferro*, Alessandro Blasetti, 1941), que por varias razones debe ser considerada como la principal fuente de inspiración (y no sólo visual) de la cinta de Mangrané³⁹². Más barroca y desmadrada, menos

Parsifal como el mejor de los que había llevado a cabo hasta entonces (véase, Llinás, Francesc (coord.), *Directores de fotografía del cine español*, Filmoteca Española, Madrid, p. 354).

³⁹¹ El propio Paniagua explicaba durante el rodaje que lo que perseguía mediante el enfoque de los primeros y los segundos términos de la imagen (efecto este derivado del empleo de una gran profundidad de campo) era el aplanamiento de la imagen para dotarla de una mayor cualidad pictórica.

³⁹² Sabemos, por que él mismo lo dejó escrito, que el responsable último de la factura visual de *Parsifal*, esto es, Serrano de Osma, admiraba el ampuloso film de Blasetti. Cuando en su repaso al cine mundial que durante el lustro 40-45 se exhibe en España, titulado “El cine actual”, Serrano de Osma se ocupe del cine italiano citará únicamente tres films como ejemplos destacados de las corrientes genéricas más importantes del cine italiano del periodo fascista: “Existe un cine italiano

trascendental y contemplativa, la película de Blasetti comparte con la de Mangrané, aparte del ambiente legendario y varias coincidencias harto sospechosas en el argumento³⁹³, un mismo gusto por la elaboración minuciosa del plano, por la saturación ornamental del encuadre mejor, que en *La corona de hierro* deparará, gracias a las ventajas derivadas de la mayor envergadura presupuestaria del proyecto, momentos de arrebatadora, casi diría apabullante, belleza plástica. Saturación extrema del significante esta, que, en resumidas cuentas, terminará por situar ambas propuestas en los inefables contornos de lo kitsch.

3.19. Cuando el tiempo se convierte en espacio

Si, como ya ha quedado, creo, sobradamente demostrado en anteriores capítulos, la producción telúrica de Carlos Serrano de Osma se caracteriza por una genérica búsqueda de la abstracción que invariablemente la aproxima a eso que en este estudio venimos llamando el *espacio del mito*, no es de extrañar que en *Parsifal*, donde el texto de partida es ya, directamente, un relato mítico, dicha búsqueda de la abstracción se repita. Acabamos de ver, como la propia factura visual del filme, al apostar por una imagen pictórica, y, de alguna manera, estática, se alejaba conscientemente de ese anhelo de atrapar las apariencias en continuidad que está detrás de toda representación realista del mundo, para apuntar, precisamente, en la dirección opuesta; esto es, la puesta en evidencia de lo que de artificioso tiene toda representación del mundo. Pues bien, dicho esto, sería conveniente prestar atención ahora a la manera en que la película reproduce, hace suyas, y en algunos casos potencia, algunas de las estrategias discursivas propias del relato mítico.

épico, personalizado por *La corona de hierro* de Blasetti, un cine italiano lírico, *Un tiro en reserva* de Renato Castellani, y un cine dramático, *Esta noche no hay nada nuevo* de Mattoli. Eso es todo. Sin ser demasiado es lo bastante para acreditar un cine y su tiempo.” (en “El cine actual”, conferencia pronunciada en el paraninfo de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid el 1 de marzo de 1945. Parcialmente reproducida en Pérez Perucha, Julio (1983), *op. cit.*, pp. 126-133).

³⁹³ Pienso en el hecho de que ambos héroes se críen en un paraje montañoso, en compañía de lobos uno y de leones el otro; o en ese flechazo por la espalda que acaba, a las primeras de cambio, con la vida del personaje que aboga por el pacifismo; o, ya en el plano visual, que en ambas películas se recurra a un travelling de acercamiento para introducir la cámara literalmente en el libro que contiene la leyenda; páginas de un libro que después serán utilizadas de manera sistemática como intertítulos explicativos de la acción que describen las imágenes.

Así, llegados al punto de la historia en que Parsifal, después de haber atravesado con una de sus flechas a un cisne, es llevado en presencia de los caballeros del Grial, asistimos a un momento decisivo en que el propio diálogo del filme nos sirve en bandeja una de las claves fundamentales para entender su funcionamiento más secreto, su engranaje más sutil. Se trata de esa escena en la que el caballero Gurnemancio (Carlo Tamberlani) y Parsifal contemplan atónitos (sobre todo este último) como el frondoso bosque se desplaza, literalmente, ante sus ojos. “No temas, aquí el tiempo se convierte en espacio”, advierte el caballero al joven arquero en quien cree haber intuido la identidad de ese “hombre simple y puro, iluminado por la compasión” que según la profecía habrá de redimir al mundo. “Es la montaña de la verdad que viene hacia ti”, añade a continuación, poniendo de paso al espectador al corriente de las singulares coordenadas que rigen este universo; y es que en *Parsifal*, como en todo relato mítico, el tiempo y el espacio no están regidos por las mismas leyes de las que nos servimos para organizar nuestra percepción cotidiana del mundo, y que en resumidas cuentas, son las mismas que ordenan esos otros relatos, que de manera algo apresurada podríamos llamar realistas. El tiempo de *Parsifal* es un tiempo eminentemente cíclico, no cronológico, en el que todo parece estar sujeto a una lógica infalible, en el que todo se repite siempre y de la misma manera; es, a fin de cuentas, el tiempo del ritual: y por eso la única coordenada temporal específica que nos ofrecerá el relato será la de ese Viernes Santo que periódica e indefectiblemente convoca a los caballeros en torno al grial.

En cuanto al espacio, esa otra coordenada que según las palabras de Gurnemancio sustituye al tiempo cuando este deja de tener sentido, conviene advertir que va a jugar, en el interior del relato (mítico), un papel prioritariamente simbólico. En esencia, todo el filme se articula en torno a dos espacios: la montaña (y sus distintos estratos) y el bosque-jardín. En el bosque-jardín tienen lugar todas aquellas escenas en las que la parte corrompida del hombre (su físico, su naturaleza eminentemente carnal) es puesta en evidencia (de ahí que resulte de una lógica aplastante que a media película sea literalmente fulminado por el poder de la lanza que porta ahora el casto Parsifal); mientras que en la montaña el litigio que se establece es única y exclusivamente de orden espiritual. Por lo demás, esta dicotomía va quedar visualmente inscrita en el texto fílmico por medio de ese recurso sistemático a grandes planos generales cuando de lo que se trata es de filmar los espacios del espíritu, mientras que para los de la carne se recurrirá, de manera frecuente, y no sin cierta lógica (¡pornográfica!) al plano detalle. Dialéctica esta que se hace extensible a la banda sonora, donde a los plásticos encuadres de la montaña sagrada corresponderán siempre aquellos pasajes de la

partitura wagneriana caracterizados por su exaltado lirismo, mientras que para la filmación de las miserias terrenas se recurrirá a fondos musicales más discretos. De los distintos estratos en los que se divide la montaña estimo oportuno dejar constancia al menos del rico abanico de sugerencias y posibles lecturas que esconde la decisión de ubicar en las entrañas de este abrupto promontorio, tanto el lugar donde Parsifal viene al mundo (una hendidura ominosa) como el templo en el que los caballeros ofician sus rituales (una lóbrega caverna) y el castillo del malvado Klingsor (literalmente escarbado en la roca: de algún modo, el reverso del templo del Grial).

A la evidente dimensión simbólica de los espacios es preciso añadir la de los objetos que desempeñan algún cometido relevante en el seno de la ficción. Pienso, sobre todo, en la lanza y en el cáliz, a los que a menudo los estudiosos de los poemas legendarios han asignado connotaciones sexuales, en ocasiones, complementarias. Pero hay otro elemento de incuestionable valor simbólico, que, aunque presente ya en las distintas versiones de esta célebre leyenda germánica, conoce aquí, en el *Parsifal* de Mangrané, un desarrollo novedoso que invita a prestarle la atención que merece. Me refiero al tratamiento y al lugar que en el relato se reserva para ese elemento esencial (en el sentido fuerte de la palabra) que es el agua. Por cuatro veces el agua comparecerá en las imágenes de la película, y en cada una de ellas señalará uno de los momentos de crisis del relato, una de las cuatro paradas esenciales que jalonan el particular vía crucis de este sosias del cristo redentor que responde al nombre de Parsifal. La primera comparecencia del líquido esencial coincidirá con ese primer momento de crisis del relato, el que señala la muerte de la madre de Parsifal (el niño, al que a partir de ahora protegerán los lobos, bebe agua de una minúscula fuente), la segunda, con el momento en que el Parsifal adulto conoce a los miembros de la orden del Grial (este encuentro tiene lugar a las orillas del lago en el que Amfortas lava sus heridas); la tercera, cuando Parsifal descubra al fin que lo que le impide encontrar el camino que conduce a ese “Señor muy distante a quien quiere servir” es su vanidad de guerrero victorioso (arrodillado, bebe agua en un riachuelo); la cuarta y última aparición del agua en la diégesis señala el final de ese viaje (interior) que ha permitido al héroe alcanzar la Verdad (el agua, ya directamente bendita de un riachuelo, es utilizada por el redentor para bautizar a la pecadora).

A pesar de sus defectos, que los tiene, y no precisamente contados, *Parsifal* es un filme rico en sugerencias, debido, sobre todo, a su naturaleza híbrida y fragmentada. En *Parsifal* conviven alborotadas numerosas voces de distinta procedencia que hablan idiomas diferentes y a menudo todas a la vez. Pero

dejemos, ya para terminar, que sea de nuevo Félix Fanés, la persona que mejor ha sabido bucear en la entraña de esta singular propuesta, quien aventure una descripción de su escurridiza composición química: “Debemos reconocer que la mezcla de política internacional, guerra fría, fin del mundo, imaginario popular, tradición cultural catalana, voluntad redentorista, Carmen de Lirio, huelga de tranvías y wagnerianismo sin fin constituye un cóctel de difícil ingestión, si bien no es menos cierto que precisamente a causa de la rudeza, vigor y contraste de sabores la mezcla puede resultar del agrado de los paladares amantes de lo raro, por no decir lo extremadamente raro”³⁹⁴.

³⁹⁴ Fanés, Félix, “Parsifal”. En Pérez Perucha, Julio (dir.) (1997), *op. cit.*, p. 308.

Capítulo 4

INFIES (Industrias Fílmicas Españolas) [1953-1957]

4.1 Periodo de incertidumbre

El año largo que va desde el final del rodaje de *Parsifal* hasta el momento en que se realizan las primeras gestiones de cara a hacer realidad esa producción en color sobre la conquista de las Canarias que responde al nombre de *Tirma*, va a estar marcado, de nuevo, por las dificultades (insalvables) que Serrano de Osma encuentra para poner en marcha distintos proyectos. Como veremos, este nuevo periodo de crisis e incertidumbre profesional, va a servir al menos para que el director de *La sombra iluminada* caiga en la cuenta de que sólo produciendo él mismo sus propias películas podrá seguir dando salida a su apremiante vocación. Pero antes de prestar atención a los distintos pormenores que rodearon la fundación, y posterior andadura de INFIES, detengámonos, aunque sea de manera sumaria, en ese nuevo periodo de incertidumbre profesional³⁹⁵ cuyo inicio coincide en el tiempo con el final del rodaje de *Parsifal*.

A principios de octubre de 1951, cuando apenas ha transcurrido un mes desde que finalizara el rodaje de *Parsifal*, las páginas de *Primer Plano*³⁹⁶ se hacen de eco de unas supuestas declaraciones de Serrano de Osma en las que este asegura haber encontrado unos capitalistas que se comprometen a aportar el dinero necesario para terminar *Cerco de ira*. Por esas mismas fechas, varios diarios regionales³⁹⁷ le adjudican la dirección de un filme que lleva por título *Amaya* (Luis Marquina, 1952) y cuyo rodaje se iniciará en breve³⁹⁸. Nada volverá

³⁹⁵ Va a ser justo cuando se inicie este nuevo periodo de dificultades, en concreto en diciembre de 1951 y en el transcurso de una conferencia, cuando Serrano de Osma hable (con conocimiento de causa) del que considera uno de los principales inconvenientes de su oficio: “La inseguridad constituye la nota más dramática de nuestra profesión. La inseguridad de un futuro, la problemática del mañana, la inquietante zozobra de la continuidad... Todos los de la generación – casi todos- sabemos bien de esta angustia de las esperas, conocemos este devenir constante, esta mezcla terrible de confianza y desazón que es nuestro oficio” (en “Bajo el signo de Melies”).

³⁹⁶ En *Primer Plano*, num. 573, 7 de octubre de 1951.

³⁹⁷ En concreto el *Ideal de Granada* (21 de octubre de 1951) y el *Diario de Navarra* (24 de octubre de 1951).

³⁹⁸ En realidad, aunque la prensa no lo menciona, lo que se le ofrece a Serrano de Osma a principios del otoño de 1951 es hacerse cargo de la reanudación de un rodaje que, según ha

a saberse al respecto en los meses siguientes, y habrá que esperar hasta el mes de febrero del año siguiente para volver a tener alguna noticia de los planes de Serrano de Osma: en una entrevista publicada en *La noche*³⁹⁹, el director madrileño habla de la adaptación de un drama del Siglo de Oro para la que desearía contar con los servicios de Carlos Lemos, Aurora Bautista y Francisco Rabal (es probable que se refiera a *El condenado por desconfiado* de Tirso de Molina, como veremos, uno de los primeros proyectos en la agenda de INFIES). En el mes de mayo, a la vuelta de su viaje a Roma, donde ha impartido un seminario en el prestigioso Centro Sperimentale (ver *infra*), habla ya de otro filme en vías de preparación, con argumento de Moragón y producción de Ancora S.L., ambientado en la actualidad y con el que pretende reflejar, muy probablemente influenciado por su reciente toma de contacto con el cinema italiano, “la vida diaria y la realidad cotidiana”⁴⁰⁰. En junio, *Fotogramas*⁴⁰¹ anuncia que Serrano de Osma se dispone a filmar un guión de Juan Antonio Bardem que lleva por título “Cómicos” y que, como es bien sabido, sería finalmente puesto en imágenes por el propio Bardem.

Así pues, el año 1952 va a estar marcado por este periódico anuncio y posterior, casi inmediato, estancamiento de vagos e imprecisos proyectos que nunca llegan a cuajar. Las razones habría que buscarlas, por un lado, en ese considerable descenso del número de producciones nacionales que se experimenta a raíz del contencioso que por estas mismas fechas mantiene la Dirección General de Cinematografía con el poderoso lobby americano (MPEAA) que controla la producción y exportación de aquel cine⁴⁰², y por otro, en esa fama de director

contado Pérez Perucha, lleva ya para entonces más de un año interrumpido por problemas de financiación. El inicio del rodaje de *Amaya*, un atípico film histórico ambientado en la Navarra del siglo VIII, había tenido lugar en agosto del año anterior bajo la dirección de Luis Marquina. Tres semanas después, acuciantes problemas financieros obligan a suspender el rodaje. A partir de entonces, comienzan a realizarse distintas gestiones de cara a obtener el dinero necesario que permita acabar la película, y se empieza también a estudiar la posibilidad de contratar a un nuevo director que sustituya a Marquina (en Pérez Perucha, Julio, *El cinema de Luis Marquina*, Semana Internacional de Cine de Valladolid, Valladolid, 1983, pp. 45-48).

³⁹⁹ Anónimo, “Serrano de Osma quiere hacer una película con Aurora Bautista y Carlos Lemos como protagonistas”, *La noche* (Santiago), 14 de febrero de 1952.

⁴⁰⁰ Vega Picó, J.: “Carlos Serrano de Osma acaba de explicar en Roma un curso de estética en su relación con el séptimo arte”, *España*, (Tánger), 4 de mayo de 1952.

⁴⁰¹ En *Fotogramas*, num. 185, 6 de junio de 1952.

⁴⁰² Véase al respecto la crónica que de este contencioso ha elaborado Carlos F. Heredero (en Heredero, Carlos F. (1993), *op. cit.*, pp. 40, 41).

complicado y poco rentable que Serrano de Osma arrastra desde su época telúrica y que, al parecer, sigue siendo motivo de recelo entre los productores españoles.

El último de los proyectos que el director de *Rostro al mar* trata de poner en pie inmediatamente antes de fundar su propia empresa productora merece, por sus muy singulares características, ser reseñado aparte. El punto de partida es bien sencillo: se trata de filmar a Salvador Dalí mientras trabaja en su estudio. Para ello se cuenta con el respaldo financiero del IIEC y la colaboración de Santos Torroella⁴⁰³, un experto en Dalí, que va a ser quien a finales de agosto de 1952 visite al pintor en Port-Lligat y le ponga al corriente de las intenciones de Serrano de Osma. Según puede leerse en la postal que Torroella envía al profesor de Realización del IIEC relatando lo sucedido durante la entrevista, a Dalí parece agradarle la idea de que le filmen trabajando a partir de una sencilla estructura del tipo “24 horas en la vida de un artista”, y es el propio pintor quien propone sea el gran cuadro de la Asunción de la Virgen –tela en la que ha estado trabajando durante el verano– el que sirva para tales efectos. Según Torroella, el entusiasmo de Dalí con la idea es tal que está dispuesto a colaborar a cambio, únicamente, de una copia del filme acabado. En la postal se dice también que el rodaje⁴⁰⁴ habrá de llevarse a cabo antes de noviembre ya que Dalí tiene previsto realizar un viaje por esas fechas. Por lo visto, a Serrano de Osma se le echa el tiempo encima y no consigue realizar las gestiones pertinentes antes de la fecha límite marcada por el pintor. Hipótesis esta que parece ser confirmada por una noticia breve que publica *Fotogramas* el 7 de noviembre: “Carlos Serrano de Osma, que estaba ya de acuerdo con Salvador Dalí para dirigir en colaboración una película, ha retrasado este empeño por tener que realizar el pintor un largo viaje al extranjero”. En adelante, nada volvería a saberse ya de este singular proyecto mediante el cual se pensaba poner la cámara cinematográfica al servicio de telas y pinceles.

Pero, como viene siendo habitual, las actividades fílmicas de Serrano de Osma durante este periodo no se reducen al ámbito de la producción y dirección de películas. Además de seguir dando clases de Realización en el IIEC (ver *infra*), Serrano de Osma imparte varios seminarios y ejerce ocasionalmente como conferenciante. Así, por ejemplo, el 7 de diciembre de 1951, en el Cine Club

⁴⁰³ Según Pérez Perucha, Santos Torroella habría sido el encargado también de elaborar el guión a partir del cual pensaban trabajar durante el rodaje (en Pérez Perucha, Julio, “Dalí y el cinema: una relación frustrada”, *Contracampo*, num. 33, otoño de 1983, p. 21).

⁴⁰⁴ Después de la entrevista con Dalí, Torroella llega a la conclusión de que el rodaje puede llevarse a cabo de forma casi artesanal: “La cosa puede hacerse con poco dinero. La cámara con Moro, un par de focos, tú y yo”.

Universitario de Barcelona, ofrece una interesante conferencia titulada “Bajo el signo de Melies”⁴⁰⁵ en la que, en primer lugar, el orador reflexiona con honestidad y lucidez sobre los motivos que están detrás del fracaso de su generación (la de Popular Film), para después pasar a enumerar las principales dificultades a las que ha de enfrentarse un director de cine en España (y a fe mía que su conocimiento sobre el particular era extenso y bien fundado). Según el cronista de *Destino*, el numeroso público que asistió a la charla -“una confirmación más del prestigio del que goza [en Barcelona] este joven director que siempre ha dado muestras de capacidad y entusiasmo al servicio de la pasión cinematográfica”- rubricó con aplausos la franca disertación de Serrano de Osma en torno a los problemas de la producción⁴⁰⁶. Menos interés tiene otra conferencia, titulada “Amor en la pantalla”, que el profesor del IIEC ofrece en la Agrupación Artístico-Literaria del Teatro Gallego de Madrid el 23 de enero de 1952. Se trata de una charla -entre sociológica, psicológica e historicista- en torno a los efectos que la representación fílmica de ciertas conductas amorosas provoca en el espectador⁴⁰⁷. La última de las conferencias que Serrano de Osma pronuncia en este periodo surge como complemento a unas curiosas sesiones de cine mudo en 16 mm que en el mes de junio tienen lugar en esa suerte de cripta literaria y artística que son las cuevas del Sésamo.

La cafetería Sésamo era, desde hacía aproximadamente un año -momento en el que sus dueños deciden acondicionar los bajos del local y contratan a un puñado de pintores jóvenes para que emulando a los artistas rupestres decoren con sus insólitas pinturas las rugosas paredes de la caverna- el lugar de reunión y esparcimiento elegido por muchos de los que en el Madrid de los primeros cincuenta se interesaban por las artes, y no necesariamente de forma subterránea. Además de Serrano de Osma, otras personalidades de la vida cultural madrileña, como Antonio Buero Vallejo, Camilo José Cela y Luis Gómez Mesa, aceptan la oferta de presentar las distintas obras maestras del cine silente que se proyectarán,

⁴⁰⁵ Según puede leerse en la revista *Espectáculo* (num. 57, enero-febrero de 1952) la sesión de cine club que servía para ilustrar la conferencia de Serrano de Osma estaba formada por los filmes, *La conquista del Polo*, de George Melies, *El peregrino*, de Charles Chaplin, y *La tour*, de René Clair.

⁴⁰⁶ Breve noticia aparecida en *Destino*, num. 748, 8 de diciembre de 1951.

⁴⁰⁷ Pueden consultarse fragmentos de esta conferencia en Pérez Perucha, Julio, *op. cit.*, pp. 159-164.

como sombras en la caverna platónica, directamente sobre las bóvedas del Sésamo⁴⁰⁸.

A mediados del mes de abril de 1952, Serrano de Osma viaja a Roma para impartir un seminario en el Centro Sperimentale de Cinematografía. Como ya adelanté, este viaje del profesor del IIEC a Roma ha sido posible gracias a la intermediación del actor italiano Carlo Tamberlani, estrecho colaborador e íntimo amigo de Serrano de Osma desde que ambos trabajaran juntos en *Rostro al mar*. El seminario, que lleva por título “El plano cinematográfico y su valor expresivo”, se divide en seis lecciones a través de las cuales el profesor trata de explicar a los alumnos del Centro Sperimentale las diferencias que existen entre el *plano analítico* y el *plano sintético*; distinción esta, o reflexión teórica si lo prefieren, que, como venimos viendo, es algo así como el origen, el punto de partida teórico a partir del cual Serrano de Osma desarrolla después su práctica fílmica. Pero sin duda, el gran interés de esta visita reside en el hecho de que el profesor español va a tener la posibilidad de conocer, de la mano de cineastas como Luigi Zampa y Roberto Rossellini, los entresijos de la industria del cine en Italia. Así, como el propio Serrano de Osma contaría a su vuelta, durante aquellos días, además de conversar largo y tendido con las gentes del cinema italiano, asistió, por ejemplo, a varias sesiones del rodaje de la producción Film Costellazione, *Processo alla città* (Luigi Zampa, 1952), que protagonizaba la exuberante Silvana Pampanini⁴⁰⁹, o pudo visionar, por gentileza de Rossellini, “la película *Paisà* [Roberto Rossellini, 1946] completa, así como *La macchina ammazzacattivi* [Roberto Rossellini, 1948], film algo antiguo y no estrenado todavía, de tipo experimental”⁴¹⁰. Ya hemos visto, párrafos más arriba, como, a su vuelta a Madrid, Serrano de Osma, en cierta medida influenciado por la eficiente⁴¹¹

⁴⁰⁸ Según la revista *Fotogramas* (num. 187, 20 de junio de 1952) “se proyectarán famosas películas como *Metrópolis*, *Fausto*, *Los Nibelungos*, las principales creaciones de Charlot...”.

⁴⁰⁹ En el transcurso de estas visitas al rodaje de *Processo alla città*, Serrano de Osma conoce personalmente a los directivos, técnicos e intérpretes que trabajan para una productora (Film Costellazione) que dos años después jugará un papel decisivo en su debut como productor (ver *infra*).

⁴¹⁰ Entrevista publicada en *Fotogramas*, num. 186, 13 de junio de 1952.

⁴¹¹ En una entrevista que concede a un medio español a su vuelta de Roma, Serrano de Osma se maravilla de los sueldos que se pagan en el cine italiano, del despliegue de medios y de la eficiente gestión del Estado en materia cine: “Ana Magnani ha cobrado 80 millones de liras por su interpretación en *La carroza de oro* [*La carrosse d'or*, Jean Renoir, 1952]. El transporte de la auténtica carroza histórica, que se utilizó en el rodaje, desde Palermo a Roma, costó dos millones de liras. Los directores cobran de 25 a 40 millones (...) El estado protege además a la industria de una manera totalmente eficaz y justa, haciendo que revierta al productor un tanto por ciento de los

manera de hacer de los italianos, trata de poner en marcha una producción de presumible impronta costumbrista. De todos modos, no conviene pasar por alto, que ya en los primeros compases de 1950, una vez se interrumpe el rodaje de *Cerco de ira* (ver *supra*), Serrano de Osma había intentado hacer realidad varios proyectos en los que era evidente el deseo de alejarse de ese gusto por la abstracción que había presidido sus trabajos anteriores y que tantísimas muestras de incompreensión y desprecio había suscitado. Sea como fuere, esta probable orientación *realista* que el director de *Abel Sánchez* pretendía imprimir por aquel entonces, a esta segunda etapa de su carrera, no llegaría finalmente a materializarse, por razones ya suficientemente explicadas, en película alguna.

Retomando, de alguna manera, esa iniciativa de acercar el cine a la Universidad que, como vimos, había tenido sus primeras manifestaciones en unos cursos de cine que en tiempos de la República había organizado Guillermo Díaz-Plaja en la Universidad de Barcelona, y en otros similares que en 1945 se celebraron en la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid, el cineclub del SEU prepara para la segunda quincena del mes de noviembre de 1952 una serie de conferencias y proyecciones que se celebrarán en las dependencias de la Facultad de Ciencias Políticas y Económicas de la Universidad de Madrid. La plantilla de conferenciantes de este curso, y también su dinámica de funcionamiento, es muy similar a la de 1945: entre ellos, no podía faltar, Carlos Serrano de Osma, quien disertará en torno a la figura del realizador de cine⁴¹².

impuestos con arreglo a la clasificación de la película. Las películas se clasifican una vez explotadas y el productor recupera en relación con su comercialidad" (en *España* [Tánger], 4 de mayo de 1952).

⁴¹² Este es el listado completo de conferenciantes y temas en torno a los que versan sus respectivos seminarios: Luis Gómez Mesa, "El cine español"; Fray Mauricio de Begoña, "La moral en el cine"; José Luis Gómez Tello, "La política en el cine"; Pío Ballesteros, "El humor en el cine"; Manuel Martínez Pastor, "El hecho y las formas cinematográficas"; Jesús Franco, "El futuro del cine español"; Carlos Fernández Cuenca, "El cine de vanguardia"; Guillermo Díaz Plaja, "Una estética del cine mudo"; Ernesto Giménez Caballero, "La escritura y el cine"; Carlos Serrano de Osma, "El realizador en el cine". Según el diario *Arriba* (14-11-52) estaba previsto que unas cuantas películas sirvieran como material de apoyo a los distintos seminarios: *Aventuras de Charlot*; *Lot en Sodoma*; *La aldea maldita* (secuencias); *Fausto*; *Metrópolis*; *Gedeón*, *Trampa y compañía*; *Enrique V*; *Un perro andaluz*; *Esencia de Verbena*; *Heimker*; *Fonte Bkanoa*; *El nacimiento del cine*, etc.

4.2. Una coproducción hispano-italiana

A mediados del otoño de 1952, Luis Martínez Carvajal, un abogado extremeño afincado en Las Palmas, convence a Juan del Río Ayala –un estudioso de la cultura canaria, autor de una obra teatral de carácter etnográfico y divulgativo, ambientada en la conquista de Las Canarias, que lleva por título *Tirma*- para elaborar juntos un guión cinematográfico a partir de la obra en cuestión. En el mes de noviembre, el guión está terminado y va a ser el hijo del escritor -Manuel del Río Suárez, que por aquel entonces estudia en Madrid- quien se encargue de llevar a cabo las primeras gestiones de cara a hacer realidad el proyecto. Así las cosas, a las primeras de cambio el guión cae en manos de Serrano de Osma, quien enseguida muestra un sincero interés por el mismo y procede a elaborar un guión técnico a partir del original literario de Juan del Río y Martínez Carvajal. El 18 de marzo de 1953, Manuel del Río Suárez, en calidad de Director Gerente de INCIES (Industria Cinematográfica Española) -una nueva casa productora creada expresa y, como veremos, algo apresuradamente, para la ocasión- presenta dicho guión en la Dirección General de Cinematografía, cumpliendo así con el trámite obligatorio para obtener el permiso de rodaje. Junto con el guión deposita en la mencionada Dirección General el preceptivo listado con los nombres de los componentes de los equipos técnico y artístico, así como un presupuesto aproximado de la producción. La presencia en este primer cuadro técnico-artístico de nombres como los de Cecilio Paniagua, Carlo Tamberlani y Gustavo Rojo invita a pensar que en un primer instante este proyecto de estirpe legendaria fue ideado como una suerte de continuación, o *revisitación* si lo prefieren, de algunas de las sendas más fértiles abiertas por *Parsifal*. El propio Gustavo Rojo reconocería, mucho tiempo después, que cuando Serrano de Osma le habló por vez primera del personaje que habría de encarnar en *Tirma* le recomendó que lo concibiera como una especie de Parsifal⁴¹³.

El 9 de abril la censura previa autoriza el rodaje de *Tirma* a partir de un guión que los lectores de la Dirección General consideran algo ingenuo pero en el que al menos adivinan cierta rentabilidad política, ya que, en su opinión, un proyecto de este tipo puede servir para que los canarios tengan la impresión de estar presentes en el ánimo de la península⁴¹⁴. A partir de este momento

⁴¹³ Citado por Sergio Olivari en un artículo que se incluye como *Apéndice Documental* en una oportuna reedición de *Tirma* que debemos a Edirca y a la Filmoteca Canaria (Olivari, Sergio, “Crónica de una epopeya” En Del Río Ayala, Juan, *Tirma*, Edirca, Las Palmas de Gran Canaria, 1990, p. 128).

⁴¹⁴ Expediente de rodaje: 49/53.

comienzan a surgir los primeros problemas. La imposibilidad de dar el pistoletazo de salida a un rodaje cuya complejidad ha superado todas las expectativas de sus promotores (a pesar de que se cuenta con el apoyo “moral y material” del Cabildo de Gran Canaria⁴¹⁵), obliga, en cierto modo, a Serrano de Osma a cargar sobre sus espaldas todo el peso de la producción. Así, el director de *Embrujo*, sustituye a Manuel del Río al frente del aparato de producción –en adelante, la industria individual de la que Serrano de Osma es director y propietario pasará a llamarse INFIES (Industrias Fílmicas Españolas)- y como primera medida solicita, a principios de julio, una prórroga temporal para un permiso de rodaje que está a punto de caducar. Aparte de una curiosa serie de anuncios, publicados en la prensa canaria, a través de los cuales INFIES pretende conseguir figurantes, caballos e incluso una gran cantidad de perros⁴¹⁶, nada concreto en torno al arranque definitivo del rodaje de *Tirma* volverá a saberse en los meses siguientes, hasta que, ya en el mes de enero de 1954, la productora solicite, con el mismo guión pero con un presupuesto aproximado considerablemente superior (de 6.700.000 pts se ha pasado a 10.600.000 pts) un nuevo permiso de rodaje⁴¹⁷. De manera casi inmediata, la Dirección General accede a concederles dicho permiso pero, sin embargo, enseguida va a quedar de manifiesto la palmaria incapacidad de la nueva casa productora para poner en marcha un rodaje en el que, al parecer, los contratiempos de todo tipo, y los consiguientes gastos que estos acarrearán, se suceden de forma ininterrumpida. Así las cosas, pronto se llega a la conclusión de que para poder afrontar con garantías de éxito un rodaje de tamaño envergadura resulta indispensable recurrir a la coproducción. ¿Y qué mejor socio extranjero que esa firma italiana cuya seriedad y buen hacer ya fueron debidamente contrastados sobre el terreno por el propio director-propietario de INFIES en aquel viaje a Roma del que ya di cumplida noticia en un apartado anterior?.

Acogiéndose a un convenio bilateral de coproducción entre España e Italia, vigente desde el 2 de septiembre de 1953, INFIES, y la empresa romana, Film Costellazione, firman, el 18 de marzo de 1954, un contrato para producir de

⁴¹⁵ En una carta, con fecha del 13 de marzo de 1953, enviada por el Presidente del Cabildo al propio Juan del Río, se advierte que dicho apoyo moral y material a la adaptación fílmica de *Tirma* viene motivado por la ferviente manera en que dicha obra exalta “las virtudes de nuestros aborígenes” (Exp. rod.: 49/53).

⁴¹⁶ Citado por Sergio Olivari (en Olivari, Sergio, *op. cit.*, p. 124).

⁴¹⁷ Como viene siendo habitual, la lista de los intérpretes es la que más variaciones experimenta de una solicitud a otra: nombres como los de Julio Peña, Susana Canales y Maruchi Fresno, desaparecen de este segundo listado de intérpretes y su lugar lo ocupan Manolo Morán, Ángel Picazo y Eugenia Zuffoli.

manera equitativa (cada una de las partes se compromete a aportar el 50% del presupuesto) esa superproducción en color que proyecta su anécdota argumental sobre el telón de fondo de los violentos acontecimientos que a mediados del siglo XV propiciaron la anexión de Las Islas Canarias a la Corona de Castilla⁴¹⁸. Pero antes de ofrecer una descripción más detallada de los distintos, y, como veremos, decisivos compromisos que cada una de las partes adquiere a la hora de firmar el contrato, sería conveniente recordar que la fórmula de la coproducción es, en el momento en que *Tirma* se convierte en un proyecto internacional, un sistema de financiación que sólo muy recientemente ha comenzado a ser explorado por la industria cinematográfica española.

Si bien las primeras medidas legislativas tendentes a regular este tipo de producciones se adoptan en 1953, ya en 1950 varias empresas españolas, aprovechando, en cierto sentido, el vacío legal en la materia, habían optado por un sistema de financiación que desde 1946 era ya una práctica habitual en otros países de Europa. El progresivo levantamiento del bloqueo internacional al que había estado sometido el régimen franquista durante la década anterior permite la llegada de un capital extranjero que lógicamente se siente atraído por una industria en la que los salarios de los profesionales son considerablemente inferiores a lo que por aquel entonces es habitual en sus países de origen. Por otra parte, como bien ha señalado Calos F. Heredero, “esta dinámica tiene la virtud añadida de poner en contacto a una industria atrasada, fuertemente constreñida por

⁴¹⁸ Paralelamente a la firma de este contrato, ambas empresas se comprometen a, una vez finalizado el rodaje de *Tirma*, coproducir otro largometraje de ficción, en términos similares, pero asumiendo esta vez la parte italiana la iniciativa en la producción. A grandes rasgos, según estaba previsto, el rodaje de “Hombres sombra” se llevaría a cabo en territorio italiano (9 semanas de interiores en Roma y 1 de exteriores en Palermo), el guión y la dirección correrían por cuenta de Film Costellazione (Francesco de Robertis, autor del libreto original, era también el director previsto) mientras que la parte española, además de hacerse cargo de la mitad del presupuesto, se comprometía a aportar los dos actores españoles de renombre que habrían de encabezar el reparto. Los innumerables contratiempos que, como veremos, salpicarán (y encarecerán sobremanera) el rodaje de *Tirma*, y que a la postre supondrán la quiebra y desaparición de INFIES, terminarán haciendo del todo inviable la participación de la firma de Serrano de Osma en este nuevo proyecto de coproducción. De todos modos, *Hombres en la sombra* (*Uominiombra*, Francesco de Robertis, 1954) pasaría finalmente a engrosar la lista de títulos producidos por Film Costellazione, aunque eso sí, sin participación española. Señalar por último, que esta primera y, en cierta medida frustrante, colaboración con una empresa española no supuso, como tal vez cabía esperar, la renuncia definitiva de Film Costellazione a la coproducción con empresas españolas. Todo lo contrario, al poco de terminar el rodaje de *Tirma*, la empresa italiana firma un nuevo contrato de coproducción con una empresa española (Aguila Films) que será el origen de dos nuevos largometrajes: *El soltero* (Antonio Pietrangeli, 1956) y *Calabuch* (Luis García Berlanga, 1956).

la censura, vigilada por el paternalismo proteccionista y muy ensimismada, con otras cinematografías más abiertas y competitivas, más liberales y más desarrolladas en su dimensión técnica y profesional”⁴¹⁹. Así pues, en 1953 se comienzan a definir las bases legales de un sistema de financiación que en 1957 supondrá ya el 34,2% de la producción total de la industria española. Es pues, al abrigo de esta incipiente coyuntura donde germina, fruto de, como acabamos de ver, el primer convenio oficial⁴²⁰ de coproducción firmado por las administraciones española e italiana, la idea de convertir *Tirma* en una coproducción.

Como era de esperar, con la entrada de los italianos el proyecto *Tirma* –que en el mercado italiano será conocido como *La principesa delle Canarie*– adquiere una nueva dimensión. Según se desprende de la lectura del contrato que las partes implicadas firman el 18 de marzo de 1954, el presupuesto estimado ha experimentado un nuevo y considerable incremento (se habla ya de 18 millones). Las razones de este sustancial incremento habría que buscarlas en el hecho de que *Tirma* ha dejado de ser un filme en blanco y negro para convertirse en una espectacular superproducción en color –en *ferraniacolor* para ser más exactos: un sistema de fotografía en color de invención italiana⁴²¹– cuyo reparto estará, a partir

⁴¹⁹ Heredero, Carlos F.(1993), *op. cit.*, p. 104.

⁴²⁰ Existe, según ha señalado Pérez Perucha, un acuerdo de coproducción entre Italia y España anterior a este de septiembre de 1953. Se trata de un “nebuloso acuerdo de coproducción entre la España franquista y la Italia mussoliniana” que no fue publicado en lugar alguno (de ahí que su oficialidad sea un tanto dudosa) y que dio lugar una serie de coproducciones realizadas tanto en estudios españoles como italianos. Pérez Perucha constata también la existencia de unas madrugadoras coproducciones entre empresas españolas y portuguesas que se llevaron a cabo entre los años 1944 y 1951, “en un obvio intento por sustituir a la caída Italia por el país hermano (en el fascismo), en la inútil tentativa de mantener con buena salud una *internacional* cinematográfica del fascismo latino que, por lo demás, nunca tuvo demasiada existencia real” (en Pérez Perucha, Julio, *Mestizajes (Realizadores extranjeros en el cine español 1913-1973)*. Volumen I, 11 Mostra de Valencia, Valencia, 1990, p. 24).

⁴²¹ El hecho de que el sistema de fotografía en color elegido sea de procedencia italiana condiciona en gran medida el contrato de coproducción. En cierto modo, esto obliga a que la parte italiana se comprometa a hacerse cargo de lo que podríamos denominar toda la parte técnica de la producción. Es decir, Film Costellazione se compromete a aportar los 50.000 metros de negativo estipulados, así como a costear los gastos de laboratorio y montaje, y suyos serán también los equipos de filmación (cámaras, dollys, travelling, grupos electrógenos...) que se emplearán durante el rodaje en exteriores y buena parte del vestuario y atrezzo. En cuanto al personal, aparte de la pareja protagonista, Film Costellazione aporta el director de fotografía (Enzo Serafín), el compositor (Franco Manera), el montador (Eraldo da Roma), varios guionistas (Antonio Pietrangeli, Michelangelo Antonioni, Diego Fabri y Antonio Civotto), al supervisor general (Paolo Moffa) y a otros técnicos con ocupaciones secundarias. La parte española se hace cargo de todo lo

de ahora, encabezado por una pareja de actores italianos en alza: Marcello Mastroiani y, sobre todo, Silvana Pampanini. Estos cambios, y otros similares que afectan al diseño general de la producción, y que a fin de cuentas suponen una total remodelación del proyecto original, van a acabar afectando, como no podía dejar de suceder, al argumento de la película. Así, desde el momento en que se firma el contrato de coproducción hasta que el 13 de abril se solicita un nuevo (y ya van tres) permiso de rodaje, el guión de *Tirma* va a ser objeto de un sinfín de modificaciones, perpetradas por un variopinto equipo de guionistas⁴²², mediante las cuales no se pretende otra cosa que adaptar dicho libreto a las necesidades propias de una superproducción. En otras palabras, desde el momento en que *Tirma* se convierte en una producción internacional, la mencionada pretensión etnográfico-histórico-divulgativa que había presidido, tanto el original teatral como el proyecto esbozado por Serrano de Osma, va a ser relegada a un segundo plano; a partir de ahora, *Tirma* empieza a ser concebida como un gran espectáculo en pantalla panorámica y a todo color en el que lógicamente importa mucho más resaltar el incuestionable atractivo del paisaje isleño, y, sobre todo, el de la exuberante actriz italiana que encabeza el reparto, que esforzarse en ofrecer una crónica de la conquista de Las Islas Canarias respetuosa con una cierta verdad histórica⁴²³.

demás. Señalar por último, que en el contrato se incluyen dos cláusulas que a mi entender van a resultar decisivas a tenor de los inesperados acontecimientos a los que habrán de enfrentarse ambas partes en el transcurso del rodaje. En una de estas cláusulas, la parte española se compromete a hacer frente a todos los gastos imprevistos que surjan durante el rodaje, y en la otra, el grupo italiano “se compromete a confiar la labor de montaje, registro sonoro y mezclas al director Sr. Serrano de Osma”. Más adelante volveremos sobre ambas cláusulas.

⁴²² Según ha contado Florentino Soria (en entrevista con el autor) la primera modificación significativa que se efectuó sobre el guión de Juan del Río, Martínez Carvajal y Serrano de Osma, corrió a cargo de Jose Luis Colina, alumno de Dirección en el IIEC. Después, Serrano de Osma y Florentino Soria se desplazaron a Roma con el tratamiento de Colina bajo el brazo, y fue allí donde, en aproximadamente veinte jornadas, Florentino Soria, Diego Fabri y Antonio Civotto, se encargaron de escribir, a partir de dicho tratamiento y bajo la atenta supervisión del cineasta de la casa, Michelangelo Antonioni, un nuevo guión para *Tirma*. Pero las modificaciones no acaban aquí: descontento con el trabajo de este equipo internacional de guionistas, el productor Morris Egas encarga a Antonio Pietrangeli la reescritura del mismo bajo la supervisión del propio Serrano de Osma. Señalar por último, que en los créditos de la copia del film estrenada en Italia, figura como co-autor del guión Paolo Moffa (el hombre que acabaría dirigiendo la mayor parte de las secuencias del filme).

⁴²³ A pesar de su encomiable esfuerzo por ofrecer sendas descripciones “documentadas”, “fidedignas” y “realistas” del pueblo aborigen canario y de su conflictiva relación con los conquistadores castellanos, tanto la obra original de Juan del Río Ayala como el primer guión,

4.3. Serios problemas de coordinación

Arguyendo de nuevo (aunque esta vez no sea cierto) que el guión para el que se solicita el permiso de rodaje es el mismo que ya fuera aprobado por la Dirección General en abril de 1953, los responsables de INFIES consiguen ahorrarse el trámite de la censura previa y para el 11 de mayo de 1954 disponen ya de un nuevo cartón de rodaje. Pocos días después, y en medio de una gran expectación propiciada por la notable repercusión que ha tenido en la prensa local todo lo relacionado con *Tirma* desde que el proyecto diera sus primeros pasos allá por el mes de noviembre de 1952, comienzan a rodarse al fin, en varios escenarios naturales⁴²⁴ de Las Palmas (Timagada, Tejada y las cercanías del Roque Bentayga) los primeros exteriores de esta esperadísima coproducción hispano-italiana. Pocos días después, en concreto el 26 de mayo, se pone en marcha también el rodaje de las escenas de interiores en los estudios madrileños, Sevilla Films.

Todo parece indicar, que va a ser a finales del mes de junio cuando Serrano de Osma -que en ese momento se encuentra en Madrid compaginando la dirección de las escenas de interiores con las complicadas gestiones de diversa índole que inevitablemente rodean a una producción de las dimensiones de *Tirma*- decida dejar definitivamente en manos de Paolo Moffa (hasta entonces una suerte de representante máximo de la parte italiana en el rodaje) la dirección absoluta del filme. Así pues, tras filmar todas las escenas de interiores de la película⁴²⁵ y algunos planos de exteriores, Serrano de Osma renuncia (muy a su pesar) a la dirección, para poder así dedicar todo su tiempo a los cada vez más numerosos y acuciantes problemas a los que ha de hacer frente en calidad de productor.

ofrecen, a fin de cuentas, *crónicas intencionadas*, y por lo tanto, deformadas, de la conquista de Las Canarias (ver *infra*).

⁴²⁴ Localizaciones estas que, al parecer, habían sido antes cuidadosamente seleccionadas por el propio Serrano de Osma, ya que, según ha contado Carlos Platero, en el transcurso del año 1953, el director y propietario de INFIES había recorrido la isla con una pequeña cámara tomavistas “filmando secuencias de posibles zonas apropiadas para el futuro rodaje de exteriores” (en Platero, Carlos, *El cine en Canarias*, Edirca S.L., Las Palmas de Gran Canaria, 1981, p. 136).

⁴²⁵ Según Pérez Perucha, el director-propietario de INFIES rodó un total de 83 planos en los estudios de Sevilla Films (en Pérez Perucha, Julio (1983), *op. cit.*, p. 42). El recuento, efectuado por el abajo firmante, a partir de una copia del filme, de los planos de interiores de *Tirma*, depara una cifra muy similar a la facilitada por Perucha. Por otro lado, en el informe que con los datos finales del rodaje deposita la productora en la Dirección General en diciembre de 1955, se contabiliza un total de 84 jornadas de rodaje en exteriores y 28 en estudio (exp. rod.: 49/53).

Al abundante catálogo de complicaciones que ya de por sí acarrea un rodaje en el que predomina el trabajo en exteriores y en el que están previstas además varias escenas con movimientos de masas -es decir, con abundante figuración- pronto se van a comenzar a sumar otros problemas e inconvenientes de diversa índole cuyo lógico e inevitable corolario es la prolongación de la duración del rodaje y el consiguiente incremento de los costes de producción. Cuando al poco de darse por finalizado el rodaje -con aproximadamente dos semanas de retraso⁴²⁶- INFIES envía a la Dirección General una nota⁴²⁷ advirtiéndole que el presupuesto final de *Tirma* ha superado con mucho las previsiones de sus promotores⁴²⁸, la productora española justificará dicho incremento aludiendo, en primer lugar, a los cuantiosos gastos que ha acarreado la inesperada prolongación del rodaje ("prorratas de los actores, ulteriores pagas a técnicos y al resto del personal (...)"), y en segundo lugar, a otra serie de gastos imprevistos, tales como los derivados de la construcción a última hora de un galeón, un asentamiento guanche o un campamento castellano. Lo cierto es que, contrariamente a lo que asegura INFIES en esta nota, si no todas, sí al menos alguna de estas construcciones, ya estaban previstas en el guión definitivo, por lo que su inclusión en dicha carta responde, en mi opinión, a un intento desesperado por maquillar de cara a las instituciones (pensando en la ayuda que estas habrán de conceder al

⁴²⁶ Las 13 semanas de rodaje en exteriores previstas, a las que habría que sumar una en estudio, se acabarán convirtiendo en aproximadamente cuatro meses: los que van desde el 17 de mayo hasta el 4 de septiembre de 1954.

⁴²⁷ Exp. rod: 49/53.

⁴²⁸ Como ya vimos, el presupuesto aproximado que INFIES y Film Costellazione presentaron para solicitar el permiso de rodaje era de 18 millones de pesetas (cada una de las partes se comprometía a aportar la ya desmesurada, y desacostumbrada, cantidad de 9 millones). Sin embargo, por diversos motivos (ver *infra*) las previsiones fallan y al final del rodaje INFIES presenta en la Dirección General un presupuesto definitivo de 27 millones: sin duda uno de los presupuestos más elevados del cine español de la época. Lo curioso del caso es que este nuevo (y desorbitado) presupuesto sigue siendo equitativo (es decir, cada parte paga la mitad) con lo que, a lo que parece, INFIES ha conseguido modificar el contrato original donde, como vimos, una cláusula estipulaba que todos los gastos extras debían correr por cuenta de la firma española. Así pues, si, con las debidas cautelas (ver *infra*), damos por válidas las cuentas que la empresa de Serrano de Osma envía a la Dirección General de Cinematografía, nos encontramos con que el desembolso efectuado por la parte española es de 13 millones y medio. A excepción del crédito por valor de 2.400.000 ptas, que el Sindicato Nacional del Espectáculo adelanta a INFIES antes de iniciarse el rodaje, el resto del capital invertido procede del peculio privado de Serrano de Osma y, según ha señalado Pérez Perucha (op. cit., p. 42), del de los otros tres socios capitalistas de INFIES, a la sazón productores de la película: Miguel Ángel Martín Proharán, Enrique Eguiluz (ambos antiguos alumnos del IIEC) y Manuel del Río Suárez.

filme) una nefasta gestión de producción⁴²⁹ que según todo parece indicar ha sido provocada en última instancia por una total y absoluta falta de coordinación entre las dos partes implicadas en el proyecto. Sin duda, la prueba definitiva al respecto la encontramos en el decisivo momento en que se acomete, en los laboratorios de Cinecittá -como había sido previamente acordado- el montaje del material filmado. Es en ese preciso instante cuando toda esa serie de contradicciones estructurales que han acompañado al proyecto desde que este comenzara a ser pensado en términos de coproducción quedan, de alguna manera, al descubierto y revelan la inconsistencia del entramado financiero, y sobre todo organizativo, a partir del cual se ha levantado *Tirma*. Me estoy refiriendo a la llamativa circunstancia de que los técnicos italianos encargados del montaje -muy probablemente con Serrano de Osma supervisando la operación- se vean obligados a eliminar de la versión definitiva algunas de las escenas cuya filmación había requerido un mayor esfuerzo de producción durante el rodaje. Escenas, algunas de ellas espectaculares y, por lo tanto, de elevado coste, a las que sin embargo, y por diversos motivos, resulta imposible encontrar acomodo en el montaje definitivo del filme⁴³⁰. Tal es el caso de una secuencia en la que un gigantesco decorado que reproducía a tamaño natural el Real de Las Palmas era pasto de las llamas, y que por razones desconocidas, a pesar de haber sido rodada, no fue finalmente incluida en el montaje *definitivo* de la película. No cabe duda de que este y otros despilfarros similares⁴³¹ podrían haberse evitado, o al menos minimizado, con una adecuada planificación del rodaje y, sobre todo, si ambas partes hubieran realizado un esfuerzo suplementario con vistas a coordinar sus distintos cometidos a lo largo y ancho del dilatado y azaroso periodo de gestación de *Tirma*.

⁴²⁹ Aunque también es cierto que algunos de los “desastres” que salpicaron el rodaje de *Tirma* son en justicia achacables simple y llanamente a la mala suerte. Por poner un ejemplo, llegó a darse el caso de que varios miembros del equipo se intoxicaran con un queso en mal estado (en Olivari, Sergio, *op. cit.*, p. 129).

⁴³⁰ Llegados a este punto, es preciso señalar que en el caso de *Tirma* es muy difícil hablar de un montaje definitivo ya que, al parecer, a este primer montaje, efectuado a finales de 1954, le seguirían otros antes del estreno oficial de la película en la primavera de 1956. Aunque no está probado, existen numerosos datos que invitan a pensar que incluso llegaron a filmarse escenas adicionales varios meses después de haberse dado por finalizado el rodaje (ver *infra*).

⁴³¹ Carlos Platero, a quien debemos también el dato del descarte de la escena en la que ardía el remedo del Real de Las Palmas, señala que “por unas u otras causas se estuvo malgastando dinero en maquetas que no se usaron, en escenas que después de rodadas una y otra vez no aparecieron en la pantalla, en el abono de terrenos que hubo poco menos que adquirirse para transitarlos” (en Platero, Carlos, *op. cit.*, p. 141).

Nada demasiado concreto volverá saberse de *Tirma* durante prácticamente todo el invierno. Habrá que esperar hasta principios de marzo de 1955 para volver a tener noticias de una producción cuyo estreno, de cumplirse los plazos habituales, debería ser inminente. El primero en aportar alguna pista al respecto será López Patiño (uno de los productores del filme) quien en respuesta a las preguntas de un periodista de *Triunfo*⁴³² justificará el retraso en virtud del deseo expreso de Film Costellazione de añadir al montaje final de *Tirma* unas escenas de batalla que serán rodadas próximamente en territorio italiano⁴³³. Pocos días después, el propio Serrano de Osma aclara la situación exacta en la que se encuentra *Tirma* por medio de una carta dirigida a la redacción de *Triunfo*. Al parecer, el negativo de esta coproducción hispano-italiana se encuentra en esos momentos “haciendo cola” en un solicitadísimo laboratorio londinense especializado en el proceso de elaboración de copias en *technicolor* a partir de otros sistemas de fotografía. Dicha elaboración de copias en *technicolor* a partir del negativo en *ferraniacolor* no responde, como tal vez cabría pensar, a un tardío y desesperado intento de retocar un negativo que no ha alcanzado el nivel de calidad esperado. Al contrario, la idea de recurrir al sistema de estampación (distinto al de revelado que emplean las otras marcas de película virgen) propio del *technicolor* (con el que, según advertía el propio Serrano de Osma, se esperaban obtener “unos colores soberbios”⁴³⁴) ya había sido convenientemente prevista cuando se diseñó el proyecto de coproducción; lo que con total seguridad no había sido previsto era el considerable retraso en los planes de producción que la inclusión del negativo en la lista de espera del único laboratorio europeo que contaba con la tecnología necesaria para llevar a cabo esta operación -a lo que parece, muy solicitada en aquellos años- iba a ocasionar.

⁴³² Breve publicado en *Triunfo*, num. 473, 9 de marzo de 1955.

⁴³³ Aunque no pueda afirmarlo de manera categórica, existen indicios que invitan a pensar que en efecto se rodaron planos adicionales para la gran escena de la batalla final en territorio italiano varios meses después de haberse terminado el rodaje. Por ejemplo, en los créditos de la copia del filme que se exhibió en Italia aparece el nombre de Pietro Francisci como responsable del rodaje de las escenas de batalla. Ni en el expediente de rodaje ni en el posterior de censura figura dicho nombre, así que es muy probable que la participación de Francisci en el film viniera motivada por esta decisión de última hora de filmar nuevos planos en Italia para mejorar la calidad del film, para dotarlo, en suma, de una mayor espectacularidad. Es por eso que, al tratarse de una incorporación de última hora, su nombre no aparece en ninguno de los sucesivos listados que con los nombres de los miembros del equipo técnico envió la productora a la Dirección General.

⁴³⁴ Morales, Servando, “Nuestras islas *se dan* muy bien para el *cine*. El director y productor español Carlos Serrano de Osma habla de todo esto”, *La Tarde* (Santa Cruz de Tenerife), 9 de mayo de 1955.

En la misma misiva Serrano de Osma habla también de la posibilidad de añadir al montaje final de la película nuevas escenas: “cuando vi el filme en Roma, dije a mi coproductor que había que rehacer algunos planos de la parte final, que, a pesar de ser buenos, no tenían la altura, calidad y tono total de la película”⁴³⁵. En los meses siguientes, a pesar de que varios diarios adviertan de la inminente filmación de estos planos adicionales en Roma, no parece que esta se lleve finalmente a cabo por culpa, sobre todo, de los problemas que Gustavo Rojo encuentra para obtener un permiso que le autorice a ausentarse temporalmente del rodaje de *Alejandro Magno* (*Alexander the great*, Robert Rossen, 1956)⁴³⁶.

4.4. Novedades en el proceso de clasificación

El 26 de julio de 1955 se exhibe, en la sesión de clausura (esto es, fuera de concurso) de la Segunda Edición del Festival Internacional de San Sebastián, esa esperada superproducción sobre la conquista de Las Canarias cuyo elenco está encabezado por una despampanante *maggiorata* italiana de fama internacional. A la sesión acuden, en calidad de anfitriones, la esposa del Jefe de Estado y sus hijos, los marqueses de Villaverde⁴³⁷. Este pase, que se adelanta en muchos meses al preceptivo examen de la censura, ha sido planificado por INFIES como una

⁴³⁵ Parece que Serrano de Osma se refiere aquí no tanto a los planos de batalla antes mencionados (para cuya filmación no era necesaria la presencia de los protagonistas) cuanto a la persecución final a caballo que se salda con el consabido rescate in extremis de la heroína (breve publicado en *Triunfo*, num. 474, 16 de marzo de 1955).

⁴³⁶ “A Gustavo Rojo no le dan permiso para trasladarse a Roma donde tiene que terminar *Tirma*. Los de *Alejandro* corren ahora bastante porque Fredrich March se salió de contrato, y me han dicho –no lo sé– que el gran actor cobra treinta mil duros por cada día de más. ¡Qué bárbaro!” (en *Triunfo*, num. 481, 4 de mayo de 1955). Existe, sin embargo, un dato que invita a pensar que tal vez (y sólo tal vez) sí que se rodaran finalmente dichos planos. Se trata de otro breve, esta vez publicado en *Radiocinema*, donde se comenta la presencia de Serrano de Osma en Roma a finales de abril, fecha prevista, en principio, para el rodaje de los mencionados planos adicionales: “Hemos saludado en Roma al inteligente director español Serrano de Osma. Da gusto ver por aquí a gente de nuestro cine” (en *Radiocinema*, num. 249, 30 de abril de 1955).

⁴³⁷ Al parecer, el propio caudillo ya había tenido ocasión de conocer en persona a la diva europea el verano anterior, en pleno rodaje de *Tirma*, con motivo de un tempestuoso paseo en barco por la costa canaria. Un redactor de *Epoca* daba cuenta, meses después, de la accidentada cita en los siguientes términos: “fra l’altro, il genero del *caudillo* invitò un la nostra bella attrice sul suo *yacht*, *Doña Olimpia*, ma in seguito a un guasto alle macchine e al mare improvvisamente divenuto tempestoso il panfilo si trovò in tali difficoltà da dover richiedere radiofonicamente l’aiuto di un rimorchiatore che lo portasse in salvo.” (Anónimo: “La Principessa delle Canarie”, *Epoca* (Roma), 13 de marzo de 1955)

suerte de pre-estreno a través de cual se espera obtener una primera impresión del grado de aceptación del que goza *Tirma* entre el público español.

A juzgar por las críticas de la prensa local y los comentarios de los enviados especiales de varios diarios madrileños que cubren el evento, el filme no desata precisamente la euforia entre los asistentes. Las críticas más contemporizadoras y anodinas se limitan a destacar la belleza de los exteriores -sólo paragonable a la exquisitez de los anfitriones- mientras el resto, en líneas generales, achaca las carencias del filme a un guión demasiado convencional y al hecho de que se haya prestado una excesiva atención a las escenas con movimientos de masas, descuidando en cierta medida las demás⁴³⁸.

No está muy claro qué es exactamente lo que sucede con *Tirma* en el prolongado periodo de tiempo que va desde esta poco afortunada presentación en el Festival de San Sebastián hasta el momento en que (¡10 meses después!) la película es finalmente estrenada (aunque como veremos, sin haber sido censurada aún) en dos salas comerciales de Las Palmas de Gran Canaria. Al parecer, una de las causas que podrían explicar este nuevo y considerable retraso, sería la decisión adoptada por la productora española de realizar un nuevo montaje⁴³⁹ del filme con el que se pretenden subsanar algunos de los defectos que de manera recurrente han sido señalados por la crítica española desplazada en el Festival de San Sebastián. Por otra parte, es muy probable también, que la puesta en marcha, por esas mismas fechas, de distintas iniciativas legales contra Serrano de Osma, a través de las cuales se le exige el pago de una serie de deudas contraídas durante el rodaje de *Tirma*, tengan algo que ver con el mencionado retraso⁴⁴⁰.

⁴³⁸ Pueden encontrarse extractos de varias críticas publicadas por la prensa local en el estudio de Sergio Olivari (en Olivari, Sergio, *op. cit.*, pp. 129, 130). En cuanto a las crónicas de enviados especiales se han consultado la de Carlos Fernández Cuenca para el diario *Ya* (27-7-55) y la de Alfredo R. Antigüedad para *ABC* (27-7-55).

⁴³⁹ Con motivo del estreno en Madrid de *Tirma*, varios críticos de la capital harán alguna referencia a este supuesto remontaje: “Vi *Tirma* en la última jornada del Festival de San Sebastian, en julio del año pasado; apreciamos ahora modificaciones de montaje que resultaron muy beneficiosas (...)” (Crítica de *Tirma*, firmada por Carlos Fernández Cuenca, y publicada en el diario *Ya* el 18 de junio de 1956).

⁴⁴⁰ Podría intentarse una (por fuerza incompleta) reconstrucción de los distintos pormenores que rodearon este contencioso administrativo a través de las cartas que los distintos juzgados envían al Ministerio de Información y Turismo solicitando información sobre las cuentas de *Tirma* (Expediente de censura: 14.019)

Estrechamente vinculada a estas dos posibles explicaciones aparece una tercera que bien podría ser definitiva. Me refiero a la significativa, por lo poco habitual, circunstancia, de que la Junta de Clasificación y Censura tarde cinco meses en emitir su fallo. Lo cierto es que, como dejan entrever los datos recogidos en el expediente de censura de *Tirma*⁴⁴¹, la responsable última de esta grave demora no es tanto la mencionada junta como el organismo encargado de examinar y validar el presupuesto definitivo presentado por la productora, esto es, el Servicio de Ordenación Económica de la Cinematografía, dependiente del Ministerio de Industria y Comercio. Llegados a este punto, estimo oportuno abrir un dilatado paréntesis que sirva para poner al corriente al lector de una serie de cambios que la nueva reglamentación en materia de protección cinematográfica ha introducido en el, ya de por sí algo alambicado, proceso de clasificación y censura.

[Con la entrada en vigor de las nuevas “Normas de Protección y Regulación de la Cinematografía Española”, a partir del 16 de julio de 1952, el cambio más significativo afecta a los criterios que habrán de seguirse a la hora de conceder las ayudas económicas a la producción. En primer lugar, se crea un entramado sancionador de mayor complejidad con el que se pretenden evitar conductas y comportamientos del pasado que habían resultado nocivos para el natural desarrollo (esto es, sin demasiadas ingerencias por parte de la Administración) de la producción cinematográfica española. Así pues, para evitar casos de clientelismo (práctica habitual entre los miembros de la ya disuelta Junta Superior de Orientación Cinematográfica) se crea un nuevo organismo, la Junta de Clasificación y Censura, que se divide a su vez en dos juntas especializadas: la de clasificación (que atiende a las cualidades técnicas y artísticas, y a las circunstancias económicas de cada película) y la de censura (que se ocupa de los aspectos ético, político y social). Con esta división y especialización del organismo censor lo que en última instancia se persigue es que la ayuda concedida por la Administración dependa más de las características reales de cada producción (económicas, artísticas y, por supuesto, ideológicas) que de las supuestas (y casi siempre caprichosas) preferencias personales del censor de turno. Responde al mismo deseo de exhaustividad y rigor en la evaluación de los proyectos, la instauración de un nuevo trámite censor que precede en el tiempo a la reunión de la Junta de Clasificación: se trata del examen detallado y minucioso, llevado a cabo por el Servicio de Ordenación Económica de la Cinematografía, de las cuentas finales presentadas por la productora, por medio del cual se pretende

⁴⁴¹ Expediente de censura: 10.019.

combatir una práctica demasiado habitual entre los productores españoles como es la del hinchado artificial de las cuentas. Una vez examinado el desglose del presupuesto presentado por la productora, dicho Servicio de Ordenación Económica determina cuál es, en su opinión, el presupuesto real y a partir de este momento, la Junta de Clasificación, previa ratificación del presupuesto aceptado por el S.O.E.C., otorga a la película una categoría. Dependiendo de la categoría obtenida y del presupuesto reconocido, la película censurada tiene derecho a una subvención determinada que será concedida según el siguiente baremo: Interés Nacional (la ayuda alcanza al 50% del presupuesto reconocido por la Junta de Clasificación), 1ª-A (40%), 1ª-B (35%), 2ª-A (30%), 2ª-B (25%), 3ª (Nada).]

Pues bien, en el caso concreto de *Tirma*, el S.O.E.C. va a dedicar nada más y nada menos que cuatro meses (desde el 31 de enero de 1955, que es cuando se deposita el filme en la Dirección General, hasta el 25 de abril, fecha en la que el S.E.O.C. comunica su fallo a la Junta de Clasificación y Censura) al examen minucioso de un presupuesto de casi 14 millones (lógicamente no se incluye la aportación italiana) del que finalmente sólo se reconocerán 8,5. Es posible que las alarmantes noticias que llegan desde los juzgados referentes a un posible embargo de los bienes de Serrano de Osma (propiedad de *Tirma*, futuros premios y derechos incluidos) tengan algo que ver con este escandaloso retraso.

En los últimos días del mes abril se reúne por fin la Junta de Censura⁴⁴² y, tras el visionado correspondiente, determina que *Tirma* debe ser *autorizada únicamente para mayores de 16 años*, al tiempo que estima oportuno aligerar el beso entre Hernán y la Princesa que tiene lugar en el sexto rollo⁴⁴³. Por su parte, la

⁴⁴² Según advierte José Enrique Monterde, “la Junta de Censura estaba compuesta por un cura designado por el obispo de Madrid, un representante del Ministerio de Gobernación, cinco por el de Información y Turismo y otro de la Dirección General de Cinematografía y Teatro. Por su parte, la Junta de Clasificación incluía al Jefe del Sindicato Nacional del Espectáculo (SNE), al Jefe del Servicio de Ordenación Económica de la Cinematografía y sendos representantes de los ministerios de Educación Nacional, Comercio e Industria, además de otro del NO-DO y dos profesionales afiliados al SNE” (en Monterde, José Enrique, “Continuismo y disidencia”. En VV.AA., *Historia del cine español*, Cátedra, Madrid, 1995, p. 249). Curiosamente, forma parte de esta última Junta, ocupando una de las dos plazas reservadas a profesionales afiliados al SNE, un hombre que durante el rodaje de *Tirma* había formado parte de su equipo de producción. Desconozco las razones que impulsaron a Jesús María López Patiño, el que fuera también Jefe de Producción de *Parsifal*, a abandonar su puesto dentro del organigrama de producción de *Tirma* para pasarse, como se suele decir, con armas y bagajes al enemigo.

⁴⁴³ Para insistir en la “peligrosidad” moral de la cinta la Iglesia Católica (que por aquel entonces ejerce una suerte de censura privada y paralela a través de un órgano llamado Oficina Nacional Calificadora de Espectáculos) le otorgará la severa calificación de 3-R (Mayores, con reparos).

Junta de Clasificación se reúne el 3 de mayo y, tras efectuar una ligera rebaja en el presupuesto presentado por el S.O.E.C.⁴⁴⁴, otorga a *Tirma*, por unanimidad, una desalentadora Primera Categoría B. En sus informes, los miembros de la Junta reconocen, por un lado, el esfuerzo de producción realizado, pero por otro fundamentan su pobre clasificación en las acusadas carencias de un argumento que por momentos resulta, según ellos, infantil, ingenuo y desvaído⁴⁴⁵. Por último, ajustándose a los baremos establecidos, determinan que la subvención económica de *Tirma* se corresponda con el 35% del presupuesto por ellos reconocido: esto es, 2.886.689 pesetas.

La airada respuesta de Serrano de Osma no se hace esperar. Se trata de una extensa carta que el endeudado director-propietario de INFIES envía, el 15 de junio (tres días antes del estreno en Madrid), al Presidente de la Dirección General de Cinematografía, solicitando una revisión de categoría. Según él, *Tirma* debería de haber sido merecedora de la máxima clasificación porque, además de suponer un esfuerzo de producción hasta entonces prácticamente desconocido en la industria española, “exalta los valores nacionales y responde a un propósito político permanente, como lo es de la cotidiana vinculación de Canarias a la península, en los órdenes espiritual y material”. Por otra parte, en respuesta a las voces que acusan a *Tirma* de haber alterado notablemente la verdad histórica y de haber incurrido en numerosos anacronismos (sobre todo a la hora de describir las costumbres de los aborígenes canarios), el director-propietario de INFIES habla de la “servidumbre del cine a lo espectacular” y justifica algunas de estas omisiones históricas en razón de un decoro nacional que obligaría “a veces a alterar ciertas páginas oscuras de la historia”⁴⁴⁶. Además, añade el firmante de la

Como oportunamente ha señalado Heredero, “la severa calificación de 3-R y el anatema del 4 vienen a expresar las objeciones cautelares de las autoridades religiosas competentes sobre aquellas películas autorizadas para mayores por parte de la censura civil. Su propósito es alertar sobre la “peligrosidad” social y moral de unas imágenes a las que la Iglesia, sin duda, habría preferido cerrar las puertas” (en Heredero, Carlos F.[1993], *op. cit.*, p. 53).

⁴⁴⁴ Es posible que el montante de esta rebaja, unas 250.000 pts (la Junta de Clasificación sólo admite 8.247.685 pts de los 8.500.000 pts reconocidos por el SOEC) fueran destinadas al pago de una deuda que INFIES había contraído con la Magistratura del Trabajo de Las Palmas, en concepto de seguros sociales y montepíos. Así parece insinuarlo una carta enviada por dicha magistratura a la Dirección General de Cinematografía en la que, a 22 de octubre de 1955, se tasa la deuda de INFIES en 221.000 pts (exp. cen: 14.019).

⁴⁴⁵ Exp. cen.: 10.019.

⁴⁴⁶ “Hay, sí, en *Tirma*, [precisa Serrano de Osma en su reclamación] deliberadas alteraciones de acontecimientos históricos, como el del envenenamiento del Guanaterme, que lo fue a manos de los castellanos, después de la conquista de Tenerife, a la que coadyuvó el noble rey guanche tras

carta, la historia ha sido alterada recientemente “con gran desenvoltura en *La princesa de Eboli* [*That lady*, Terence Young, 1954]” y eso no ha impedido que dicho filme obtuviera “los máximos reconocimientos oficiales”. En cuanto a la acusación de simplicidad en los diálogos, Serrano de Osma la justifica arguyendo que el público medio “entiende mejor lo que se le cuenta de manera elemental y antirretórica que lo literario y perfilado”; y, como ya hiciera líneas más arriba, se apresura a enumerar los títulos de varios filmes españoles recientes en los que la simplicidad de los diálogos no ha parecido ser óbice para la concesión del anhelado Interés Nacional.

Casi no hace falta decir, que esta reclamación -en la que, como acabamos de ver, se cuestiona con inusual atrevimiento la actividad sancionadora reciente de la Junta de Clasificación- caería, como se suele decir, en saco roto.

4.5. Insatisfacción generalizada

Como ya he comentado, el estreno de *Tirma* en Las Palmas de Gran Canaria se adelanta varios días al fallo de los censores. Tal vez, la considerable distancia que separa el Archipiélago Canario del lugar en el que se reúnen los censores, circunstancia esta que otorga a las islas cierta excepcionalidad, unida a la impaciencia con que a buen seguro deben estar esperando los habitantes de la isla el estreno de un filme que ya acumula demasiado retraso, sean las razones que, de algún modo, expliquen esta grave -pero como vimos al ocuparnos de *Parsifal*, no demasiado infrecuente- violación del reglamento. Sea como fuere, en los cines Avellaneda y Capitol de las Las Palmas, arranca, el 26 de abril de 1956, la carrera comercial de *Tirma* en territorio español.

Si bien es probable que desde INFIES se esperara una acogida del filme, por parte del público canario, mucho más calurosa de la que éste finalmente acabaría dispensándole (aunque sólo fuera por el mero hecho de que estaba garantizado el paso por taquilla de esos varios miles de isleños -sin olvidar a sus familiares y amigos- que habían participado en el rodaje como figurantes), no creo que a la postre se pueda hablar de un fracaso de público en la isla, si tenemos en cuenta

los pactos de amistad que quebrantaron los españoles; también se han omitido sucesos como el de las comuniones falsas en masa, efectuadas con hostias sin consagrar, abusando de la buena fe e ingenuidad de los canarios; y otros hechos de importancia que no han sido señalados, como el esencial de la financiación de la conquista debido al peculio privado del obispo Gelmírez” (exp.cen.: 14.019).

que a los siete y doce días que la película aguanta respectivamente en los dos cines que acogen su estreno, habría que sumar después las jornadas extra que, a lo largo del mes de junio, proporciona el reestreno de *Tirma* en otras dos salas de Las Palmas. En cambio, de lo que sí se puede hablar con total seguridad es de un fracaso de crítica.

Visiblemente decepcionados con un resultado final que está lejos de colmar toda esa serie de expectativas, llamémosles cultural-nacionales, que habían florecido al socaire del proyecto *Tirma*, los críticos isleños arremeten en bloque contra un filme en el que “no hay clima histórico, no hay alcance de gesta, no hay veracidad”⁴⁴⁷; o lo que viene a ser lo mismo, una trivial y colorida superproducción en la que, como lamenta el crítico del Diario de Las Palmas, no queda “apenas nada del bello poema de Juan del Río Ayala”⁴⁴⁸.

Menos condicionados por todo ese ambiente de fervor canario que durante el rodaje embargara a sus colegas isleños, los críticos madrileños se muestran más condescendientes con *Tirma*. En sus críticas, cortadas todas, como viene siendo habitual, por el mismo patrón, se aplaude la bella fotografía en artísticos colores del paisaje canario y la espectacularidad de las escenas de batalla, y se critica, con prosa relamida, la escasa atención prestada a “la esencialidad humana de los personajes, que actúan en la dramática pugna de instintos y pasiones con pueril convencionalismo, como unas figuras candorosas; y tienen más de fantasmas que de seres vivos”⁴⁴⁹. Tras aguantar tan sólo dos semanas en el Lope de Vega la película desaparece definitivamente de la cartelera madrileña y se confirma así el funesto vaticinio que el propio Serrano de Osma había formulado, pocos días antes de que tuviera lugar el estreno en la capital, en los siguientes términos: “*Tirma*, industrialmente, es un negocio desgraciado, ya que los trece millones largos de pesetas invertidos por la parte española, en realización, son de amortización *absolutamente* imposible”⁴⁵⁰ (subrayado en el original).

⁴⁴⁷ Citado por Dolores Cabrera (en Cabrera Déniz, Dolores: “*Tirma/La principessa delle Canarie*, diálogos con la historia”. En *Tras el sueño*, Actas del VI Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Madrid, 1998, p. 267).

⁴⁴⁸ Citado por Olivari, Sergio, *op. cit.*, p. 130).

⁴⁴⁹ Luis Gómez Mesa en su crítica de *Tirma* para *Arriba*, publicada el 19 de junio de 1956.

⁴⁵⁰ Esta cita proviene de la carta que Serrano de Osma envía a la Dirección General solicitando la revisión de categoría (exp. cen.: 14.019).

Como veremos más adelante, a pesar de la complicada situación financiera en la que queda INFIES tras el descalabro de *Tirma*, Serrano de Osma seguirá empeñado durante algunos meses en poner en marcha nuevos proyectos con su empresa (y en algunos casos lo conseguirá) hasta que, finalmente, a principios del año siguiente, el persistente acoso de sus acreedores por un lado y el escaso interés con que la Dirección General de Cinematografía acoge sus nuevas propuestas por otro, le persuadirán de la inviabilidad de INFIES. Con todo, no pasará mucho tiempo antes de que el empeinado director de *La sirena negra* decida fundar una nueva, aunque considerablemente menos ambiciosa, empresa productora (ver *infra*).

Señalar por último, que, si como acabamos de ver, en el plano económico *Tirma* fue un desastre (al menos para la parte española⁴⁵¹), en el plano artístico el resultado final fue también unánimemente considerado por los propios responsables del proyecto como decepcionante. Si bien al poco de finalizar el rodaje, inmerso por tanto en plena campaña de promoción, Serrano de Osma insistía una y otra vez en lo orgulloso que estaba del resultado obtenido⁴⁵², más adelante se mostraría en todo momento reacio a considerar *Tirma* como una película suya. Tres cuartos de lo mismo sucede en el caso de Paolo Moffa, quien, incluso con mayor celeridad, y desde luego, con mucha más contundencia, renunciará a la paternidad de la cinta: “Estoy organizando la producción de una película pero sin pensar en volver a dirigir como consecuencia del disgusto de *Tirma*. Tienen razón al decir que el argumento es ingenuo, no tiene consistencia y revela desconocimiento de un tema muy delicado. Me hice cargo, ya comenzada la película, para salvar una situación difícil. Todo se me dio con patrón hecho. Puse como condición que no figurase mi nombre. No se me hizo caso y estoy en pleito. Incluso escenas de la batalla que se me elogian no las hice yo”⁴⁵³.

⁴⁵¹ Si bien parece estar bastante claro que la parte italiana tampoco hizo un gran negocio con *Tirma*, sí es probable que Film Costellazione fuera capaz de recuperar el dinero invertido. R. Chiti y R. Poppi cifran en 286.000.000 liras (unos 18.000.000 pts de la época) los ingresos del film, con lo que si tenemos en cuenta que su participación fue de aproximadamente 14 millones, el saldo es positivo (Chiti, R. y Poppi, R., *Dizionario del cinema italiano. I film, vol. 2, dal 1945 al 1959*, Gremese Editore, Roma, 1991, p. 293).

⁴⁵² “*Tirma* es una película estupenda. Ha salido una verdadera superproducción. Estoy muy contento de esta película. Será un film que sonará en el mundo. Es, en suma, una película de gran espectáculo” (en Morales, Servando, “Nuestras islas se dan muy bien para el cine. El director y productor español Carlos Serrano de Osma habla de todo esto”, en *La Tarde* [Santa Cruz de Tenerife], 9 de mayo de 1955).

⁴⁵³ En declaraciones efectuadas al diario *Pueblo* el 19 de junio de 1956.

4.6. De la escena a la pantalla

Como ya ha quedado dicho, el argumento de *Tirma* proviene de una pieza teatral del mismo nombre escrita por Juan del Río Ayala a mediados de los cuarenta, publicada en 1947 y estrenada dos años después, al parecer con cierto éxito⁴⁵⁴, en el teatro Pérez Galdós de Las Palmas. Ya se ha comentado también, que la obra en cuestión, como el propio dramaturgo se encargaba de recordar en el prólogo a su primera edición⁴⁵⁵, se caracteriza por una no disimulada vocación didáctica y divulgativa de la que se sirve para alcanzar el que sin duda es su objetivo último: dar a conocer al gran público los rasgos esenciales de la cultura aborígen canaria, esto es, su especificidad e incuestionable atractivo antropológico.

El drama, escrito en verso y con fragmentos cantados por los actores, sitúa históricamente su anécdota argumental en el transcurso de una de las últimas refriegas entre castellanos y guanches que precederían a la definitiva adhesión de Gran Canaria a la Corona de Castilla en el año 1483. El punto de vista desde el que se nos permite acceder a los hechos narrados es, pretensión etnográfica obliga, el de la comunidad aborígen. Salvo dos únicas excepciones -D. Hernán, el capitán castellano del que se enamora la hija del soberano guanche, y, significativamente (ver *infra*), el capellán que acompaña a las tropas invasoras- todos los demás personajes con diálogo⁴⁵⁶ que atraviesan la ficción pertenecen a la etnia originaria del archipiélago canario. Así pues, queda claro que lo que interesa a Juan del Río Ayala no es tanto la mencionada conquista y sus lances concretos (en definitiva, ese espejo que enmarca las glorias de Castilla en el que tanto gusta mirarse el Régimen franquista), cuanto la minuciosa descripción de las costumbres y la organización social de los genuinos moradores de las islas afortunadas. Pero, sin embargo, como ya he insinuado líneas más arriba, esta encomiable pretensión divulgadora, por momentos casi científica⁴⁵⁷, va a ser de

⁴⁵⁴ El estreno tuvo lugar el 11 de octubre de 1949. En la reseña que del estreno se publica en el *Diario de Las Palmas* el 19 de octubre, se habla en términos elogiosos de una representación que fue bien recibida por el público que abarrotaba la sala. Carlos Platero por su parte (Platero, Carlos, *op. cit.*, p. 34), habla de un éxito total y señala que la obra se repuso en alguna ocasión.

⁴⁵⁵ Dicho prólogo, o advertencias preliminares del autor, fueron reproducidas en la reedición que Edirca y Filmoteca Canaria llevaron a cabo en 1990 (Del Río Ayala, Juan, *op. cit.*, pp. 9,10).

⁴⁵⁶ En realidad hay alguna que otra intervención aislada de personajes castellanos, pero su relevancia es mínima e intrascendente.

⁴⁵⁷ Por ejemplo, se respeta en todo momento el léxico original empleado por los *guanches*, hasta el punto de que en el prólogo al libro se incluye un diccionario para facilitar al lector la comprensión

alguna manera contrarrestada por la nociva influencia de una cierta visión del mundo que -primero de forma comedida, sin levantar demasiado la voz, manifestándose a través de esporádicos comentarios racistas (emanaciones directas de una visión de la Historia inevitablemente eurocentrista) pero después, ya en la recta final del romance, mostrando a las claras su hasta entonces secreto propósito evangelizador y propagandístico- terminará apoderándose del drama y poniendo en entredicho su publicitado carácter divulgativo. En otras palabras, a pesar del rigor antropológico que preside el conjunto, *Tirma* (obra teatral) no puede (o no quiere) evitar ser una interesada (y tergiversadora) relectura de determinados acontecimientos históricos, y si me apuran, un altavoz ideológico de ciertas consignas franquistas.

Algo muy similar sucederá en el caso del guión con el que Serrano de Osma acomete (infructuosamente) la producción de *Tirma* antes de que los italianos entren en escena. Un libreto, escrito por el autor del drama, con la ayuda de Luis Martínez de Carvajal y el propio Serrano de Osma, en el que tal vez la única diferencia sustancial⁴⁵⁸ con respecto al texto original radique en la potenciación (hasta límites casi bochornosos, añadiría⁴⁵⁹) del papel jugado por la iglesia y la doctrina católica en el seno de la ficción, y por ende, en el devenir de la conquista. Así, esa recientemente identificada deriva propagandística por la que incursiona el drama en su tramo final, va a ser reforzada a conciencia en este primer guión, concediendo un mayor protagonismo al mencionado fraile castrense y enfatizando el talante salvaje y primitivo de algunas de las costumbres del pueblo guanche para mejor explicitar así (por contraste) las virtudes de la civilización cristiana.

La decisión de convertir *Tirma* en una coproducción no sólo supone una reformulación absoluta del proyecto original, organizativa y financieramente hablando, sino que dicha medida va a afectar también (y de qué manera) a lo que podríamos denominar como las primigenias señas de identidad del mismo, al tantas veces mencionado en estas páginas, propósito divulgador del drama (propósito este que, como acabamos de ver, comparte con el primer guión). Y es

de los diálogos. Las descripciones de los distintos espacios en los que habitan y se relacionan los nativos, así como las de los rituales que estos celebran, están inspiradas por el mismo rigor.

⁴⁵⁸ Lógicamente los diálogos ya no están en escritos en verso, se han eliminado las canciones y las batallas han dejado de ser meras evocaciones indirectas en el diálogo de los personajes para cobrar existencia real (diegética, se entiende).

⁴⁵⁹ De nuevo, el asfixiante ambiente de religiosidad que vive el país por esas fechas (el guión se escribe en las postrimerías de 1952) parece estar detrás de la decisión de convertir un rosario (¡!) y un crucifijo (¡!) en las pruebas de amor con que los amantes, separados por las circunstancias, reafirman en la distancia la vigencia de su pasión.

que, tras padecer los sucesivos envites de ese variopinto equipo de guionistas contratado para la ocasión (ver *supra*), en el libreto definitivo de la coproducción no queda apenas huella de aquella rigurosa descripción de la idiosincrasia de los primitivos moradores de la ínsula canaria que, como venimos viendo, había sido algo así como la piedra angular en torno a la cual se había pensado el proyecto.

En el nuevo guión, contrariamente a lo que sucedía en su predecesor, la acción va a estar desde un primer momento focalizada en las huestes castellanas. Este drástico y decisivo cambio en el punto de vista, con las connotaciones de diversa índole que acarrea⁴⁶⁰, va a venir acompañado además por la revalorización -por lo demás bastante lógica si atendemos a la identidad de la pareja de actores que la protagoniza- de esa historia de amor imposible entre miembros de comunidades enfrentadas (el referente más obvio es el *Romeo y Julieta* shakespeariano) que a partir de este momento pasará a ocupar un lugar destacado en el devenir de la ficción, haciendo las veces de recio hilo conductor del drama. Y junto a estas dos novedades una tercera que va a acrecentar todavía más la distancia que a la postre separará *Tirma* (la película) de la pieza teatral, y también del anterior guión, en los que, supuestamente, se inspiraba. Me refiero a la considerable pérdida de *trascendentalidad* que experimenta la historia desde el momento en que los guionistas de la coproducción, en un intento poco o nada disimulado de adaptar el material narrativo de partida a las características propias de una *manera de hacer* fuertemente arraigada en la industria italiana, se decantan por la hibridación de patrones genéricos (con el *peplum* y el *western* como modelos más evidentes), o lo que viene a ser lo mismo, por la ligereza inherente (bien que en ocasiones sólo aparente) al cine de consumo europeo (de género o subgénero, dependiendo del grado de estimación que despierte en el comentarista de turno) en detrimento de esa voluntad didáctica de la pieza original y, sobre

⁴⁶⁰ Es preciso señalar que a pesar de la evidente merma de protagonismo que sufre el pueblo guanche, el guión definitivo, y por ende la película, se esfuerzan, a diferencia de lo que sucede habitualmente en el western (como veremos, la referencia genérica más evidente del filme), en individualizar a los miembros más representativos de la comunidad indígena haciendo posible así la identificación del espectador con aquellos que desempeñan roles positivos dentro de la trama (Guayarmina, su padre y Tasirga) y facilitando que el resto sean percibidos, al menos como seres humanos, y no como una masa indiferenciada y amenazante a la que es preciso eliminar. Por otro lado, en el tratamiento que precede al guión con el que se rueda la película se comenta que alrededor de la fortificación castellana “ha surgido un conglomerado de cabañas, donde viven los soldados españoles que han constituido una familia con mujeres guanches”. Finalmente, la película no se haría eco de una sugerencia (¿invitación al mestizaje?) que tenía muchas posibilidades de convertirse en un foco de conflictividad durante el proceso de censura (el tratamiento del guión de *Tirma* al que me refiero fue escrito en Roma en abril de 1954 y lleva la firma de Carlos Serrano de Osma y Antonio Pietrangeli).

todo, en menoscabo de ese subrayado carácter misionero y evangelizador del primer guión. La importante pérdida de protagonismo que experimenta la figura del párroco⁴⁶¹ y la no menos significativa introducción de esporádicas pinceladas de humor, que a menudo surgen al socaire de los joviales y voluptuosos escarceos amorosos⁴⁶² de los personajes secundarios, no hacen sino confirmar esa apuesta por lo liviano y epidérmico, no exenta de cierta apología del goce, que determinará la futura personalidad del filme: en suma, su definitiva renuncia a toda coartada de índole culturalista o confesional; o lo que viene a ser lo mismo, su postrera configuración como un producto de género sin pretensiones.

4.7. Mixtura genérica

Coincidiendo con el momento en que Serrano de Osma y los suyos realizan las primeras gestiones de pre-producción encaminadas a hacer realidad el proyecto *Tirma*, esto es, en las postrimerías de 1952, comienzan a detectarse en la industria del cine italiano los primeros síntomas de algo que siguiendo a Carlos Aguilar⁴⁶³ podríamos llamar la resurrección a gran escala de un género que ya había vivido en el país mediterráneo, en concreto durante la época muda, su primer periodo de esplendor: el renacido género en cuestión no era otro que el *peplum*. Pues bien, no es extraño que, algo más de un año después, cuando, por razones ya suficientemente explicadas, una casa productora italiana tome cartas en el asunto *Tirma*, aportando la mitad del capital necesario para sacar adelante una producción cuyo presupuesto es ya para entonces considerable, no parece extraño decía, que desde ese preciso instante y aprovechando el carácter tímidamente épico y legendario del guión que, como punto de partida, aporta la parte española, se proceda a diseñar una producción que en lo sustancial reproduce esa *manera de hacer* propia del renacido e incipiente *peplum*; y es que, si algo caracteriza a este género, aparte de la casi obligatoria ambientación de sus historias en el periodo clásico grecolatino, es su tendencia a otorgar un carácter protagónico en el interior

⁴⁶¹ Aunque finalmente la película no llegará a hacerse eco de la propuesta, en el tratamiento que precede al guión con el que se acomete el rodaje se describe al fraile en parecidos términos a los del típico monje pendenciero del relato de aventuras: “Don Antonio es un fraile bonachón, pero que asocia singularmente la idea de la religión a la de las sacrosantas palizas”.

⁴⁶² Los rosarios y crucifijos del primer guión son sustituidos por un rico y abundante catálogo de ósculos, alguno de los cuales llegaría incluso a ser *merecedor* del enérgico e implacable tijeretazo censor.

⁴⁶³ Aguilar, Carlos: “Romanos en España”, *Cuadernos de la Academia*, num. 6, Septiembre 1999, p. 207.

de sus representaciones a aspectos llamados habitualmente a jugar un papel subsidiario en el resto de producciones: tal es caso de los decorados, el vestuario y la figuración (cualidades estas predicables también de esos *Kolossals* americanos, buena parte de ellos rodados en Cinecittá, que proliferan también justo en aquellos años al abrigo del perfeccionamiento técnico en los sistemas de color y la ampliación de los formatos). Así pues, tratando de repetir una fórmula de contrastada solvencia, el equipo internacional de producción de *Tirma* renueva sus esfuerzos (y de paso añade unos cuantos ceros más a la cifra de su presupuesto) en pos de la consecución de un filme (en pantalla panorámica y *ferraniacolor* no lo olvidemos) en el que, a los ya previstos y espectaculares escenarios naturales, se sumen unos cuantos decorados mastodónticos, un vestuario fastuoso (directamente importado de Italia⁴⁶⁴) y varias escenas con impactantes movimientos de masas. Sin embargo, la operación no va a deparar, ni de lejos, el resultado esperado.

Tiene razón Dolores Cabrera⁴⁶⁵ cuando en su estudio de la película asegura que “las escenas en las que hay desplazamientos de masas resultan pobres, carentes del impacto visual que suele caracterizarlas”, y vuelve a tenerla cuando, líneas más abajo, tras reconocer que en líneas generales *Tirma* sabe sacar partido al generoso exotismo de la isla, detecta cierta brusquedad en la manera en que son mostrados algunos paisajes, ya que “no existe un espacio gradual por el que los personajes se desplazan, y así no parecen existir zonas de transición entre los frondosos pinares localizados en zonas altas de montaña y la desértica costa del sur de la isla. No hay, en suma, continuidad en muchas de las secuencias que muestran estos paisajes”. Podría añadirse que ni el decorado de El Real de Las Palmas, ni el Templo del Sol de Galdar y su empalizada (las dos grandes construcciones de la película) logran instalar en el ánimo del espectador esa

⁴⁶⁴ El diario *Falange*, a 3 de junio de 1954, notifica la llegada, procedente de Italia, a Las Palmas de un cargamento de “vestuario, calzado y armamento para tropas castellanas del siglo XV”. Citado por Cabrera Déniz, Dolores, *op. cit.*, p. 260).

⁴⁶⁵ No la tiene en cambio cuando descalifica el filme en razón de los innumerables anacronismos históricos detectables en su diégesis. *Tirma*, digámoslo ya, es una experiencia fallida por varias razones, ninguna de las cuales tiene que ver con ese absoluto desinterés por la verosimilitud histórica que exhibe en todos y cada uno de sus fotogramas (desinterés, por otra parte, predicable de casi la práctica totalidad de filmes que se acercan a la Historia desde postulados espectaculares). El estudio de Dolores Cabrera comete el error añadido de utilizar, de manera sistemática, el drama de Juan de Río Ayala como *espejo de virtudes históricas* en el que debería haberse mirado (o mejor, del que no debería haber apartado nunca los ojos) la, a la postre, pizpireta *Tirma*. Nada que añadir a lo ya dicho acerca de la *objetividad histórica* del drama en cuestión (no confundir con su innegable rigor antropológico).

impresión de estar asistiendo a un gran espectáculo visual que sólo ha sido posible gracias a un desacostumbrado y superlativo esfuerzo de producción (estrategia promocional implícita en este tipo de artefactos visuales). E incluso podría hablarse en términos de decepción a propósito de unas escenas de batalla (en realidad sólo puede considerarse como tal la que clausura el filme ya que el resto, en puridad, deberían ser catalogadas como simples escaramuzas) que, si bien están resueltas de manera eficaz, por encima incluso del nivel medio acostumbrado en el cine español de la época, no consiguen a la postre reproducir ese grado de espectacularidad característico de sus más directos referentes genéricos⁴⁶⁶. Y el caso es que, como ya vimos en su momento, el despliegue de medios efectuado durante el rodaje había sido en verdad mayúsculo (hasta el punto de que resulta difícil encontrar una producción española de la época con un presupuesto comparable al de *Tirma*); razón esta por la cual, cuesta trabajo encontrar una explicación convincente para tan acusado desfase entre la abundancia de medios por un lado y el chato resultado final por otro.

Lastrada por un sinfín de circunstancias imprevistas⁴⁶⁷, en buena medida provocadas por la ya mencionada descoordinación imperante a lo largo y ancho de todo el proceso de producción, *Tirma* no consigue alcanzar su objetivo ideal, esto es, hacer suya la grandilocuencia escenográfica propia del *peplum*, y tiene que

⁴⁶⁶ Y eso que el hombre que, según parece (ver *supra*), acabaría a la postre ocupándose del rodaje de la escena de batalla final ya tenía experiencia en tales lides. Se trataba de Pietro Francisci, el que fuera director de *La reina de Saba* (Pietro Francisci, 1952), una de las exitosas producciones italianas responsables del mencionado renacimiento del *peplum* en los albores de la década de los cincuenta.

⁴⁶⁷ Los improvisados cambios en los puestos de máxima responsabilidad durante el rodaje (con el agravante de que este se lleva a cabo en estudios y escenarios naturales separados por varios miles de kilómetros), los sucesivos retoques en la moviola, la filmación de planos y secuencias adicionales y los remontajes de última hora son algunos de los lastres y contratiempos a los que habrá de hacer frente *Tirma* y que a la postre determinarán en gran medida su personalidad. Y así, siguiendo este orden de cosas, no es difícil encontrar a lo largo de la película, además de la ya mencionada falta de continuidad en la sucesión de los escenarios naturales, clamorosas infracciones del *raccord* como aquella en la que a un primer plano de Guayarmina (rodado por Serrano de Osma en estudio) que sirve para adjudicar a esta la paternidad del plano subjetivo siguiente, le sigue un plano de exteriores (rodado por Paolo Moffa), y tras este último, otro plano rodado en estudio en el que Guayarmina, sorpresivamente (el diálogo nos advierte de que no ha habido elipsis temporal), ya no está junto a la ventana desde la que le vimos observando lo que sucedía en el exterior (el plano subjetivo) sino que se encuentra ya en un piso inferior, esto es, muy lejos de la posición que ocupaba en el plano inmediatamente anterior.

conformarse con ser un modesto, y por momentos desaliñado⁴⁶⁸, filme de género. A fin de cuentas, el primer (y último) largometraje de INFIES no es otra cosa que un apañadito catálogo de tópicos narrativos y visuales de diversa procedencia genérica (siendo el caudal del *western* el más frecuentado) cuyo atractivo (que lo tiene) estriba en su capacidad para reproducir alguna de las virtudes propias de un cierto cine de consumo rápido europeo. Estoy pensando en esa agilidad narrativa (en cierto modo heredada de la serie B americana) que exhibe la cinta a lo largo de buena parte de su metraje y, sobre todo, en el inesperado (si tenemos en cuenta las primeras versiones del guión y también, por qué no, la pacata moral de la España de los cincuenta⁴⁶⁹) talante lúdico y sensual (muy latino por otra parte) de escenas como aquella en la que una joven guanche de formas turgentes, convenientemente despatarrada sobre la hierba, es empleada como señuelo para atraer la atención de unos solícitos soldados castellanos sobre los que no tardará en precipitarse la, hasta entonces oculta, horda nativa. La ya mencionada concurrida galería de besos y arrumacos con que los personajes decoran sus encuentros amorosos insiste en ese talante desprejuiciado que se respira a lo largo del filme, y que es, como decía, uno de sus principales atractivos.

Por último, y animado por la circunstancia en absoluto baladí de que este es un trabajo que se ocupa esencialmente de la aportación fílmica de Serrano de Osma, he estimado oportuno dedicar unas cuantas líneas al comentario de aquel segmento del filme que, como sabemos ya con absoluta certeza, fue dirigido por el propietario de INFIES. Lo primero que llama la atención de las escenas rodadas en estudio (casi todas ellas transcurren en unas cuevas de cartón piedra, construidas en Sevilla Films para la ocasión, que reproducen, al parecer con escaso éxito⁴⁷⁰, las moradas originales de los guanches) es la contundencia con que estas remiten a algo que, sin ánimo de ser demasiado exhaustivos, podríamos denominar el look visual de *Parsifal*. La planificación, la composición del encuadre, los movimientos de cámara⁴⁷¹, incluso ciertos gestos y ademanes de los

⁴⁶⁸ Estoy pensando por ejemplo en la clamorosa negligencia con que se efectúan las transiciones entre secuencias. La recurrencia al encadenado, al fundido o al corte directo nada tiene que ver las necesidades estructurales o temporales del relato; al contrario, pareciera como si el montador (o montadores) recurriera a una u otra transición (por cierto, siempre cochambrosas desde el punto de vista técnico) en función de su presumiblemente voluble y caprichoso estado de ánimo.

⁴⁶⁹ Como ya vimos, la iglesia española hizo todo lo que estuvo en sus manos (esto es, le impuso el fatídico 3-R) para entorpecer la carrera comercial del filme.

⁴⁷⁰ Cabrera Déniz, Dolores, *op. cit.*, p. 265.

⁴⁷¹ Las distancias entre los personajes, su ubicación dentro del plano, vuelven a ser factores determinantes dentro de esa concepción dramática de la puesta en escena que caracteriza el trabajo

personajes (cfr. Bentenjuí partiendo un arco con su rodilla), confirman, por un lado, y de manera irrefutable, la identidad del hombre que se encuentra tras la cámara, y por otro, nos proporcionan pistas acerca de la película que Serrano de Osma tenía en mente. Una película en la que, al menos, y casi con total seguridad (habida cuenta de la solvencia técnica con que están rodados estos planos de estudio) no habría habido espacio para la improvisación chapucera y el desaliño formal.

4.8. Otros proyectos de INFIES

Cuando todavía no se ha pensado en la posibilidad de sacar adelante *Tirma* recurriendo a la fórmula de la coproducción con una empresa foránea, esto es, en diciembre de 1953 (ver *supra*), INFIES solicita en la Dirección General de Cinematografía un permiso de rodaje para el que está previsto sea el segundo largometraje de la casa. El origen del proyecto en cuestión es un guión titulado *El caballero del diablo* -elaborado por Agustín Navarro y J. A. Gómez a partir del drama teológico de Tirso de Molina, *El condenado por desconfiado*- y el director previsto no es otro que el propio Serrano de Osma⁴⁷².

El drama de Tirso (al que, según parece, es bastante fiel el guión de Navarro y Gómez⁴⁷³) expone -a través de la desgraciada peripecia vital de un ermitaño al

de Serrano de Osma. Volvemos a encontrarnos también con esos travellings de acercamiento que señalan y revalorizan los momentos de inflexión del drama (cfr. la irrupción de Guayarmina en la estancia donde los hombres discuten el futuro de su pueblo) y se recupera ese gusto por los encuadres elaborados, por las composiciones perfectas. En suma, una puesta en escena correcta y funcional, ajena a cualquier tipo de estridencia, pero no por ello desprovista de atractivo.

⁴⁷² Según consta en el expediente de rodaje de *El caballero del diablo*, Miguel Angel Martín Proharán (algo así como la mano derecha de Serrano de Osma dentro de INFIES) se iba a encargar de la Jefatura de Producción (cargo este que ya había desempeñado en *Tirma* y del que, en principio, iba a ocuparse también en buena parte de las producciones de INFIES); de la fotografía (en blanco y negro) se iba a encargar Cecilio Paniagua y de los decorados Enrique Alarcón. En cuanto al cuadro artístico, Francisco Rabal y José Suárez se iban a repartir los dos papeles protagonistas mientras que Emma Penella iba a prestar su físico y sus artes interpretativas al personaje de Mara: tercer e imprescindible vértice del triángulo dramático. En el rodaje, cuyo inicio estaba previsto para el mes de mayo, iban a predominar las jornadas de trabajo en estudio (Sevilla Films) y el presupuesto estimado era de 4.359.080 pts (exp. rod.: 754). Así pues, esta segunda producción de INFIES era, sobre el papel, considerablemente menos ambiciosa que su predecesora.

⁴⁷³ Según se desprende de los informes de los lectores de censura, la única modificación relevante tenía que ver con el hecho de que la primera parte del guión estaba ambientada en el presente

que confunde el diablo haciéndole creer que su destino está inexorablemente unido al de un rufián napolitano- una tesis teologal en torno al libre albedrío y la predestinación. Los lectores de la censura dan el visto bueno a la adaptación, pero advierten de los peligros inherentes a un drama teológico al que, en ocasiones, se le “han atribuido erróneamente intenciones equívocas (por ejemplo, una crítica de la vida conventual, etc.)”, y que, en su momento, llegó incluso a suscitar, según comenta otro lector, “querellas entre los dominicos y la Compañía de Jesús”. Por otra parte, también hay quien denuncia el escaso interés que los guionistas demuestran en su libreto por la cuestión teológica de fondo: “parece que más que al proceso psicológico íntimo de las dos figuras centrales, se da importancia a la forma de conseguir una película de acción interesante y buen ritmo”. Por último, el vocal eclesiástico elabora un extenso y detallado informe en el que se aconseja suprimir o aligerar “muchas escenas de lascivia que aparecen expuestas con demasiada plasticidad”, ya que, en su docta opinión, “Tirso no da tanta preponderancia a los pecados cometidos contra la honestidad”⁴⁷⁴.

Estudiados los distintos informes, el Jefe de la Sección propone al Director General de Cinematografía que autorice el guión y conceda el preceptivo permiso de rodaje, pero también recomienda que se hagan llegar a la Entidad Productora, para que las tenga en cuenta, “las consideraciones y objeciones que formulan los lectores en sus correspondientes informes, particularmente las relativas al emitido por el Vocal eclesiástico”. Finalmente, a mediados de enero, la Dirección General decide conceder a INFIES el permiso de rodaje solicitado. Sin embargo, los inesperados y sucesivos retrasos primero, y la definitiva puesta en marcha del rodaje de *Tirma* después (coincidiendo con la fecha prevista para el arranque del rodaje de este segundo proyecto de INFIES) van a hacer del todo inviable esta adaptación a la pantalla del, a lo que parece, conflictivo drama teológico de Tirso

(unas personas acceden a un teatro donde se representa la obra de Tirso), el resto reproducía la época y el ambiente del original.

⁴⁷⁴ De haber seguido las indicaciones de este concienzudo lector no habría quedado en el filme ni rastro de la inmoralidad que caracteriza la conducta del eremita (Paulo-Francisco Rabal) y sus compañero de correrías napolitanas (Marco-José Suárez). Sirvan como botón de muestra estas líneas extraídas del minucioso informe del vocal eclesiástico: “En la pag. 9, 10, 23, 27, 35, 38, 40, 41, 42, 60 han de suprimirse y aligerar entre otras, las escenas de Mara sobre las rodillas del Borracho, de besos abrazos, de Marco y Mara cogidos por la cintura, de Mara seduciendo al fraile Paulo, de Francesca acercándose peligrosamente a Roldán, de Marco y Mara cogidos por la cintura y sentándose en sus rodillas, de las que tienen lugar en los Baluartes, besos reiterados y caricias de Marco y Mara (...); en la pag. 91, procurar que Paulo no llegue a apoyarse en el jergón de Mara, y suprimir la frase que dice al final ¡Dios no puede perdonar mis pecados...!” (expediente de rodaje: 754).

de Molina. Y no sólo eso, sino que, muy probablemente condicionados por la inesperada lluvia de reparos y advertencias con que la censura previa *obsequia* al guión, los responsables de INFIES van a desestimar la posibilidad de acometer este proyecto en un futuro próximo; así lo certifica el hecho de que, al poco de dar por finalizado el rodaje de *Tirma*, la productora solicite un permiso de rodaje para una producción distinta.

El proyecto en cuestión parte de un guión original escrito al alimón por los actores, además de hermanos, Gustavo y Rubén Rojo. Para aquel que haya seguido con cierto interés las páginas que anteceden a esta no resultará complicado imaginar el camino que el libreto de *Cristina ante el espejo* (que así se titula el guión) recorre hasta llegar a las manos del hombre que había codirigido por un lado, y producido por otro, dos de las últimas películas en las que había participado recientemente el menor de los hermanos Rojo. Pues bien, el caso es que Serrano de Osma no sólo está dispuesto a producir con su empresa un guión cuya excusa argumental gira en torno a la crisis sentimental de un matrimonio acomodado, sino que va a ser también, él mismo, quien se arroge la tarea de dirigirlo. De todos modos, no pasará mucho tiempo antes de que la censura previa suspenda, de manera categórica y definitiva -esto es, desautorizando un guión que pretende ser el germen de un filme que se atreve con el tabú del adulterio⁴⁷⁵- todos los preparativos de la que se esperaba fuera la segunda producción de INFIES⁴⁷⁶.

Por estas mismas fechas -a saber, finales de 1954, principios de 1955- Serrano de Osma trata de poner en pie, esta vez sólo como productor, una adaptación cinematográfica del célebre drama lorquiano, *Yerma*. Para ello, el director-propietario de INFIES se traslada a París donde, al parecer, mantiene contactos con empresas francesas pensando en la posibilidad de recurrir de nuevo a la coproducción. Pero desgraciadamente, según comentaría el propio interesado

⁴⁷⁵ En la carta que la Dirección General envía a INFIES notificando la no concesión del permiso de rodaje puede leerse lo siguiente: “Esta Dirección General, vistos los informes que ha merecido el guión correspondiente a dicho proyecto, ha resuelto desestimar su petición, denegando en consecuencia el permiso de rodaje solicitado, ya que las características de la obra mencionada, *particularmente en sus aspectos temático y argumental* así lo aconsejan” (el subrayado es mío) (exp. rod.: 838).

⁴⁷⁶ Se trataba de otro proyecto modesto (si lo comparamos con *Tirma*) en el que predominaban las jornadas de trabajo en estudio (Sevilla Films) y cuyo presupuesto estimado ascendía a 5.908.000 ptas. Los hermanos Rojo, Marisa de Leza y la actriz mejicana, Miroslava, se repartían los papeles estelares. De la fotografía (en eastmancolor) iba a encargarse el operador francés Michael Kelber y de los decorados, el pintor y antiguo colaborador de Serrano de Osma, José Caballero.

varios meses después, “cuando estaba ya todo casi a punto, cuando parecía inminente el rodaje, no se pudo llegar a un completo arreglo con los herederos de Lorca y toda una labor que iba a culminar felizmente quedó en suspenso”⁴⁷⁷. Si al innegable atractivo de la pieza original (muy *telúrica* por cierto) sumamos el del cotizado terceto técnico-artístico (Indio Fernández, Gabriel Figueroa y María Casares) que, siempre según palabras del propietario de INFIES, iba a encabezar la producción, debemos convenir en que la suspensión del proyecto supuso en verdad una mala noticia para el cine español.

Y tras este ramillete tentativas nulas, por fin, a principios de enero de 1955, INFIES va a conseguir hacer realidad uno de sus proyectos. Se trata de una serie compuesta por tres cortometrajes documentales en color sobre Las Islas Canarias que, de alguna forma, vienen a suponer una prolongación, o un epílogo turístico si lo prefieren, a la experiencia *Tirma*. La idea que está detrás del proyecto es bien sencilla: se trata de extraer una rentabilidad añadida a la primera producción de la casa aprovechando tanto los conocimientos adquiridos durante el rodaje en la isla de Gran Canaria (localizaciones, infraestructuras...) cuanto la familiaridad adquirida con un sistema de fotografía en color de importación, gracias al cual se espera trasladar al celuloide toda la belleza inherente al fotogénico paisaje insular.

El primero de estos tres cortometrajes -dirigido, como los demás, por Agustín Navarro- se ocupa de los magmáticos paisajes de la isla de Lanzarote. Rodado a lo largo del mes de enero, en apenas dos semanas, *Lanzarote* (Agustín Navarro, 1955) reproduce las anodinas maneras del documental turístico al uso con el agravante de que su escaso metraje (poco más de cinco minutos) le obliga a condensar en unos cuantos planos todas las vistas emblemáticas de la volcánica isla. Las carencias (sobre todo técnicas⁴⁷⁸) de este modesto cortometraje van a ser resaltadas por los miembros de la Junta de Clasificación y Censura por medio de la concesión de una pobre Segunda Categoría A que incluso se negarán a modificar cuando, dos años después, Serrano de Osma envíe a la Dirección General una copia mejorada -con retoques en la sonorización, montaje y color - de la película en cuestión⁴⁷⁹.

⁴⁷⁷ Morales, Servando, “Nuestras islas se dan muy bien para el cine. El director y productor español Carlos Serrano de Osma habla de todo esto”, *La Tarde* (Santa Cruz de Tenerife) 9 de mayo de 1955.

⁴⁷⁸ Varios censores aluden a la escasa calidad de la fotografía en *ferraniacolor* (exp. cen.: 13.705).

⁴⁷⁹ Expediente de censura: 13.705.

Los otros dos cortometrajes de la serie -como si de sendos *making-offs* de *Tirma* se tratara- libres ya de ataduras argumentales, se recrean a conciencia en el heterogéneo paisaje de Gran Canaria. Mientras *Pequeño continente* (Agustín Navarro, 1955) se ocupa de la rica variedad de arenales y valles de la isla, *Cumbres de Gran Canaria* (Agustín Navarro, 1956) por su parte, y como su mismo nombre adelanta, dirige su atención hacia las alturas, hacia los escarpados y ufanos promontorios que tachonan la geografía de tan afortunada ínsula. Así pues, dos trabajos complementarios, que comparten además con *Lanzarote* un similar perfil de producción (duración, presupuesto, tiempo de rodaje...⁴⁸⁰), pero que sin embargo, van a correr muy distinta suerte durante el decisivo proceso de clasificación⁴⁸¹. Si en el caso de *Pequeño continente* los parabienes de la censura van a traer aparejados una muy digna Primera Categoría A, en el caso de su producción gemela, las reiteradas llamadas de atención sobre la escasa calidad fotográfica de la película se van a traducir en una poco rentable Segunda Categoría A contra la que, de nuevo, nada podrá hacer INFIES⁴⁸², a pesar de la postrera solicitud de revisión que, tras el consabido retoque técnico, hará llegar a la Dirección General. Con todo, no parece que estos tres modestísimos (en todos los sentidos) cortometrajes logaran en última instancia dar una respuesta satisfactoria a las expectativas de la productora; a saber, ganarse al público con un

⁴⁸⁰ Ambas se ruedan en dos semanas (*Pequeño continente* entre el 15 y 30 de octubre de 1955 y *Cumbres de Gran Canaria* entre el 15 y el 30 de enero de 1956), los presupuestos de ambas rondan las 200.000 pesetas y ambas tienen una duración de 300 metros.

⁴⁸¹ Es preciso recordar, que la ayuda de la Administración era todavía más determinante y esencial en el caso del cortometraje que en el del largo por culpa de las enormes dificultades que las distintas productoras encontraban para poder exhibir sus cortometrajes. En el caso concreto que aquí nos ocupa, parece (y el encargo de varias copias de los filmes a un laboratorio así lo sugiere) que sí se llegó a estrenar esta serie de cortos documentales, probablemente como complemento a un programa compuesto por un largo y el noticiario de rigor.

⁴⁸² Es preciso señalar que durante algún tiempo, tanto *Pequeño continente* como *Cumbres de Gran Canaria* pertenecieron a *Studio Films*: una empresa productora, especializada en documentales, propiedad de José López Clemente. El caso es bastante curioso: el 9 de diciembre de 1955, cuando ya se ha rodado *Pequeño continente* pero todavía no *Cumbres de Gran Canaria*, INFIES transfiere a *Studio Films* todos los derechos de ambas películas. Sorprendentemente, casi un año después (en concreto, el 14 de noviembre de 1956), cuando ya se han explotado comercialmente durante algún tiempo los dos cortometrajes, José López Clemente cede otra vez los derechos de ambos filmes a la empresa de la que es propietario su amigo Serrano de Osma. La única explicación que se me ocurre a esta inopinada circulación de derechos de propiedad es que, López Clemente, conocedor de la calamitosa situación financiera que atraviesa su colega tras el descalabro de *Tirma*, decide echarle una mano devolviéndole sus cortometrajes para que trate de sacarles algún partido. (Todos los datos provienen de los expedientes de censura de *Pequeño continente* [exp. cen.: 14.039] y *Cumbres de Gran Canaria* [exp. cen.: 14.373]).

producto convencional (documental turístico del tipo monótona sucesión de tarjetas postales) no desprovisto de cierta novedad (las mismas vistas de siempre pero en colores). Operación esta, como se ve, similar a la ejecutada en el caso de *Tirma*; aunque eso sí, en versión humilde y, por supuesto, sin trama aventurera y actrices de postín de por medio.

4.9. El pequeño río Manzanares

Coincidiendo con el momento en que arranca la serie de cortometrajes turísticos a la que acabo de hacer referencia, la firma de Serrano de Osma trata de sacar adelante otro proyecto documental que, de alguna manera, prefigura lo que casi dos años más tarde vendrá a suponer el debut profesional de Carlos Saura. El proyecto documental al que me refiero se apoya un guión titulado *Horas de Madrid*, escrito por el propio Saura (por aquel entonces alumno de tercer curso en el IIEC), en el que, tomando buena nota de las enseñanzas de Walter Ruttmann y los maestros soviéticos, se pretende dotar de entidad fílmica (a través de continuos contrapuntos visuales) a una jornada cualquiera (desde el amanecer hasta el ocaso) en la vida de una gran ciudad: en este caso, Madrid. A pesar de que la censura previa da, en enero de 1955, el visto bueno al proyecto⁴⁸³, este, por razones que desconozco, no llega a rodarse nunca. Sin embargo, casi dos años después, INFIES vuelve a ofrecer a Saura (todavía alumno del centro) una nueva oportunidad de rodar un cortometraje profesional. Así, con la ayuda de Ignacio Aldecoa, el joven estudiante de cinematografía elabora un nuevo guión en el que la ciudad de Madrid y sus gentes vuelven a desempeñar un papel relevante.

Siguiendo, desde su nacimiento en la Sierra de Guadarrama, el cauce del río Manzanares, el cortometraje ofrece un retrato parcial e itinerante de la geografía física, pero también humana, de la ciudad del oso y el madroño. Recuperando en cierta medida uno de los contrapuntos visuales esbozados en el guión de *Horas de Madrid*, a la pétrea inmovilidad de los puentes y construcciones que se asoman a las orillas del río se contrapone el dinamismo de esas gentes que, como reza la voz

⁴⁸³ Según consta en el expediente de rodaje (exp. rod.: 5/55) *Horas de Madrid*, un cortometraje de menos de diez minutos de duración, iba a ser dirigido por el propio Saura y fotografiado por un antiguo alumno del IIEC que, con el paso del tiempo, al igual que el futuro director de *La caza* (Carlos Saura, 1965), acabaría impartiendo clases en el instituto: Juan Julio Baena. Este último, casi una década después, llegaría incluso a ser nombrado director del centro. Señalar por último, que Baena será a la postre el director de fotografía habitual en el primer tramo de la carrera cinematográfica de Saura.

en off -haciéndose eco de esa evidente, y por lo demás, algo manida metáfora, que marida el constante fluir del río con el de la vida humana- continúan, a pesar de todo, “naciendo, viviendo y muriendo”. Convenientemente enmarcadas por dos soluciones formales que otorgan carta de naturaleza cinematográfica a esa dicotomía esencial a partir de la cual el filme construye su sentido⁴⁸⁴, imágenes de muerte y de vida se suceden, en ocasiones superponiéndose, a lo largo de todo el relato. Así, junto a esa serie de planos que ponen el acento en la bulliciosa actividad humana generada en los márgenes del río (tanto la derivada de las horas de trabajo como de las de asueto), otras imágenes, de muy distinta estirpe, irán, de forma paulatina pero constante, apoderándose del paisaje visual del filme hasta teñirlo definitivamente con colores de muerte.

El primer indicio de que este es un filme de tonalidad eminentemente sombría lo encontramos justo allí donde comienza, según reza el off sonoro, “la vida de la capital”. El paseo de la Florida es el marco elegido para elaborar un breve pasaje retrospectivo en el que de la conjunción entre un nostálgico chotis y una pertinente serie de planos de mesas vacías (antaño ocupadas por “las chulapas de sainete y las modistillas descaradas”) emerge una poderosa sensación de pérdida; y tras esta lúgubre y fugaz constatación de una ausencia no tardará en comparecer la primera imagen de muerte. Se trata de la inesperada (en la banda sonora el omnipresente chotis es repentinamente sustituido por el ruido de un motor) inserción de un plano en el que vemos como un ominoso coche fúnebre se dirige, y más tarde cruza, el Puente del Rey. Ya en el tramo final del cortometraje la, en modo alguno fortuita filmación de los agujeros de bala que, como huella indeleble de una contienda pasada, exhibe una de las paredes del Puente de los Franceses, prepara el terreno para esa definitiva, y ya mencionada irrupción de lo mortuorio en el seno de la diégesis; me refiero a esa postrera imagen de un cementerio (vuelve a desaparecer el chotis de la banda de sonido) que certifica el

⁴⁸⁴ En los primeros compases del filme un inesperado barrido (vertical) arrastra con violencia nuestros ojos desde el perfil de la Sierra de Guadarrama hasta el *nacimiento* del río; otro barrido, este de izquierda a derecha, nos lleva en volandas desde un plano general de Madrid hasta un lúgubre *cementerio*, poco antes de que la palabra fin interrumpa, de manera definitiva, el sereno fluir de las imágenes. Pero aún hay más: en el penúltimo plano del filme, el que sigue al del cementerio, la cámara de Saura se entretiene en filmar la tierra ajada de la orilla del Manzanares, como queriendo insistir así en esa velada asociación entre el río y la muerte que, como veremos a continuación, proponen las imágenes y los sonidos de *El pequeño río Manzanares*.

acabamiento del efímero río y por extensión el de la melancólica película corta que lleva su nombre⁴⁸⁵.

A pesar de que Saura ha comentado en alguna ocasión que no considera este documental como una obra suya⁴⁸⁶, el sencillo ejercicio de cotejar el guión de *El pequeño río Manzanares* (firmado por Aldecoa y el propio Saura, no lo olvidemos) con la copia de la película que guarda la Filmoteca Española, parece demostrar, vía escrupuloso respeto del filme al texto literario que le sirve de base, lo contrario. Podría haberse dado el caso de que alguien, ciñéndose escrupulosamente al guión, filmara, como parece desprenderse de las en cierto grado contradictorias palabras de Saura⁴⁸⁷, la mayor parte de la película, tocándole en suerte después, al futuro director de *Los golfos* (Carlos Saura, 1959), ejercer como ocasional y sufrido *apagafuegos*. No parece sin embargo que esta hipótesis se sostenga si atendemos por un lado a la génesis del proyecto (estoy pensando fundamentalmente en el claro antecedente que en mi opinión es *Horas de Madrid*)

⁴⁸⁵ El hecho de que varias de las personas que filma la cámara de Saura a lo largo del cortometraje se dediquen a dormir, bien sea en los márgenes del río bien al volante de sus camionetas, parece querer insistir en esta idea de muerte (tal vez sería más apropiado hablar de no-vida) que como vengo señalando transpiran las imágenes de esta interesante propuesta documental.

⁴⁸⁶ “No lo doy como una obra mía, porque tengo la impresión de que se ha manipulado tal como lo filmé. Yo rodé un par de días con unas colas de *ferraniacolor* y se quedó todo colgado. Fue una propuesta de Serrano de Osma que era profesor mío en el IIEC. Me llamó aparte y me dijo: *Mira Carlos, como tú eres fotógrafo quizás puedas hacer algo con esto*. Yo me sentía halagado y acepté, porque me parecía una prueba de confianza, pero luego vimos que aquello era inservible, estaba medio podrido y muy pasado de fecha y color” (en Sánchez Vidal, Agustín, *op. cit.*, p. 16).

⁴⁸⁷ “Yo rodé en continuidad hasta San Antonio de La Florida, y luego intenté ir completando con unas colas lo que quedaba, rodando unos camiones en planos fijos en el mercado de pescados del Puente de Toledo” (*Ibidem*). No parece posible que Saura rodara en sólo dos días (ver nota anterior) más de la mitad del cortometraje (lo que va desde el inicio hasta la secuencia San Antonio de la Florida: aproximadamente cinco de los nueve minutos y medio totales) y otros planos adicionales. Por otra parte, Agustín Sánchez Vidal ha creído ver “en una enfática y rebuscada composición con cámara inclinada” y en algunos “encuadres excesivamente forzados” pruebas fehacientes de que el filme no fue rodado en su totalidad por el director de *La prima Angélica* (Carlos Saura, 1973), ya que este tipo de soluciones “disuena por su obviedad del estilo de Saura, mucho más sobrio y contenido”. Si exceptuamos ese plano con cámara inclinada al que alude Sánchez Vidal, no queda (y esto tal vez dependa de la concepción particular que cada analista tenga de lo que es un encuadre rebuscado) en el resto del filme ni rastro de esos “encuadres excesivamente forzados” en los que fundamenta su aseveración este estudioso de la obra de Saura; al contrario, lo que predomina es la sencillez y la ausencia de afectación.

y por otro, a las, insisto, contradictorias declaraciones del propio Saura⁴⁸⁸. Sea como fuere, desde mi punto de vista, nada hay en este modesto, y por momentos inspirado cortometraje, que pueda avergonzar al cineasta (o cineastas) que en el otoño de 1956 se acercó con su tomavistas a las orillas del Manzanares para levantar acta fílmica de un río, sus puentes y, sobre todo, de esas gentes de Madrid cuyas vidas (y muertes) discurrían paralelas a su corriente.

Coincidiendo con el periodo de realización de *El pequeño río Manzanares*, INFIES pone en marcha otro proyecto similar⁴⁸⁹: se trata de un cortometraje documental de arte (sin duda, la especialidad o variante más frecuentada por los documentalistas españoles durante esta década y la siguiente) que lleva por título *Momento de Velázquez* (Eugenio Martín, 1956) y que va a ser escrito y dirigido por otro alumno de tercer curso del IIEC. A pesar de no haberse diplomado aún en el instituto, Eugenio Martín –futuro y asiduo cultivador, entre otras muchas variantes genéricas, del terror y el western hispanos- ya ha realizado, antes de aceptar el encargo de INFIES, al menos un par de cortometrajes profesionales sobre motivos artísticos⁴⁹⁰. Tomando como referencia la obra de uno de los pintores que mayor atención ha despertado (y despertará en años sucesivos) entre los documentalistas patrios, Eugenio Martín elabora un cortometraje en el que la casi obligatoria filmación de los cuadros del eximio artista de turno, convenientemente aderezada desde la banda de sonido por una didáctica voz en off, característica del grueso de la producción documental de arte del periodo, va a ser sustituida por una curiosa recreación, a partir del trabajo de un grupo de actores, del momento(s) en que Velázquez pinta dos de sus cuadros más célebres: *Las meninas* y *La cacería en el Pardo*. La siempre equívoca etiqueta de *documental* pierde así, al renunciar el cineasta a ese ramillete de estilemas consustanciales a la mencionada variante genérica, la escasa operatividad que se le presumía.

⁴⁸⁸ Apunta en esta misma dirección el significativo hecho de que pocos años después de llevarse a cabo la filmación de *El pequeño río Manzanares* el propio Saura lo incluía entre sus realizaciones (citado por Sánchez Vidal, Agustín, *op. cit.*, p. 16)

⁴⁸⁹ Hablo de otro cortometraje en *ferraniacolor* de aproximadamente diez minutos de duración, realizado por un alumno del IIEC, que no va a recibir el apoyo económico esperado por parte de la Administración. Al igual que *El pequeño río Manzanares* este nuevo corto de INFIES va a tenerse que conformar con la raquítica subvención a la que da derecho la Segunda Categoría A.

⁴⁹⁰ Se trata, según los datos que aporta Carlos F. Cuenca (Fernández Cuenca, Carlos, *30 años de documental de arte en España*, Escuela Oficial de Cine, Madrid, 1967, pp. 56, 57.), de una producción de Studio Films -la firma de López Clemente (otro de los profesores del IIEC)- titulada *Viaje Romántico a Granada* (Eugenio Martín, 1955) y de *Romance de una batalla* (Eugenio Martín, 1955).

El último cortometraje que acomete INFIES es una modesta película promocional en torno a la motocicleta Vespa. Recurriendo a ese tono distendido y jovial que caracteriza al grueso de los reportajes de sociedad que ha producido el NO-DO en esa década y en la anterior, en *Sobre dos ruedas* (Rafael Cabezas, 1957) se presta atención a los distintos *hitos históricos* que han ido jalonando la reciente irrupción y fulgurante consolidación de la famosa motocicleta de origen italiano en el parque automovilístico español de los años cincuenta. Tal vez, el principal foco de interés de esta película publicitaria resida en su capacidad para reflejar los primeros síntomas de ese cambio, ese periodo de modernización si se quiere, que está comenzando a experimentar a finales de los cincuenta la sociedad española, y que poco tiempo después dará lugar a eso que los historiadores han llamado la España del desarrollismo. Cambio y modernización, por tímido que este sea, al que se opondrán no pocos sectores de la carpetovetónica familia franquista entre los que no podía faltar algún que otro representante del aparato cinematográfico. Tal es el caso, sin ir más lejos, de uno de los lectores de la censura previa encargado de valorar este inocuo corto publicitario que daba cuenta en su tramo final de la reciente visita que los miembros del simpático Club de Vespa de Barcelona habían realizado al Sumo Pontífice en su residencia de verano. Las palabras de este inspirado y riguroso censor no precisan mayor comentario: “El lector que informa, considera inadmisibles muy pocas cosas. Pero una de ellas es la de que se comprometan figuras tan importantes como la del Papa en la propaganda y publicidad de unas cosas que no sirven para nada más que para que los chicos de familias ricas lleven a las novias a la Cuesta de las Perdices. Propongo su prohibición”⁴⁹¹.

4.10. Últimos proyectos de INFIES

Durante todo este tiempo en el que INFIES, con Miguel Ángel Martín Proharán al frente, parece encaminar buena parte de sus esfuerzos a la consolidación de algo que pecando de indulgente podría denominar la sección de cortometrajes de la firma madrileña, Serrano de Osma por su parte, sigue empeñado en sacar adelante distintos proyectos largos en los que, por si cabía alguna duda, el futurible puesto de director recae siempre sobre su persona. El más vaporoso de todos ellos (no me consta que se solicitara permiso de rodaje) parte de un guión titulado *San Fermín* -pergeñado por el escritor navarro, especializado en temas militares, Rafael García Serrano- que el profesor de

⁴⁹¹ Expediente de Rodaje: 2/57.

realización del IIEC pensaba poner en imágenes durante la celebración de las multitudinarias fiestas pamplónicas del verano de 1955⁴⁹².

Ya en los albores del año siguiente, el director-propietario de INFIES solicita un nuevo permiso de rodaje para un proyecto al que le une un vínculo especial. Como ya apunté en su momento, el deseo de rodar una película de ambiente castizo y costumbrista, con la que, de alguna manera, rendir tributo a la ciudad que le había visto nacer, estaba fuertemente enraizado en el director de *Abel Sánchez* desde finales de los cuarenta. Pues bien, tras varias tentativas nulas, por fin, a mediados de los cincuenta, parece que dicho anhelo va a hacerse realidad gracias a que en esta ocasión, a diferencia de lo que había sucedido en el pasado (ver *supra*), la última palabra no la tiene ninguno de esos mercachifles o capitalistas sin escrúpulos, ávidos de permisos de importación, que se hacían llamar productores de cine y que tanto habían proliferado durante la pasada década, sino que la última palabra ahora, como decía, la tiene el propio cineasta: por la sencilla y contundente razón de que la empresa que pone el dinero esta vez es de su propiedad.

Así las cosas, en mayo de 1956, INFIES solicita el preceptivo cartón de rodaje para la adaptación fílmica de una comedia de Carlos Arniches titulada *El Señor Adrián el primo*⁴⁹³. A partir de un primer tratamiento elaborado por el propio Serrano de Osma⁴⁹⁴, el joven dramaturgo y guionista, Alfonso Paso, escribe después un guión que, en lo esencial, es fiel al texto de partida. Según comentaba el propietario de INFIES por aquellas mismas fechas a los micrófonos de Radio Nacional, la película iba a estar “localizada en los años de su acción, es

⁴⁹² En declaraciones a *La tarde* de Santa Cruz de Tenerife, el 9 de mayo de 1955. Curiosamente, y según ha comentado algún alumno del IIEC (en Blanco Mallada, Lucio, *op. cit.*, p. 43), justo en aquellas fechas, Rafael García Serrano se había presentado a la prueba de ingreso en el IIEC y había sido rechazado.

⁴⁹³ Según se desprende de la documentación enviada por INFIES a la Dirección General para solicitar el permiso, de la fotografía (en *agfacolor* y *cinemascope*) de *El Señor Adrián* (que así iba a titularse el filme) iba a encargarse Cecilio Paniagua y de los decorados (la mitad del rodaje se desarrollaría en estudio y el resto en las calles de Madrid) Enrique Alarcón. El cuadro de intérpretes preveía la participación de actores de la talla de Rafael López Somoza, Amparo Rivelles, Toni Leblanc, José Isbert, Jose Luis Ozores, Conchita Piquer, Antonio Riquelme, “Gila”... En general, como puede verse, se trataba de un proyecto ambicioso, o mejor, si tenemos en cuenta la precaria salud financiera de INFIES en 1956, demasiado ambicioso (exp. rod.: 56/56).

⁴⁹⁴ Una muestra evidente de que este proyecto tenía un significado especial para Serrano de Osma, la encontramos en el significativo hecho de que este tratamiento esté dedicado a su anciano padre, el cual habría de fallecer dos años más tarde.

decir, en 1927” ya que lo que se pretendía era que la época y el ambiente jugaran con “valor de intérprete”. También aseguraba que su intención era “conseguir una película de costumbres sin más ambición que la de dar un acento de sinceridad a la historia y a sus personajes”⁴⁹⁵. Pues bien, a pesar de que el guión supera sin mayores problemas la prueba de la censura previa, INFIES no consigue poner en marcha el rodaje dentro de los plazos fijados por los sucesivas prórrogas que a lo largo de 1956 la Dirección General de Cinematografía concede a la productora⁴⁹⁶. Todo parece indicar, que la ruinosa situación financiera en la que ha quedado INFIES tras el descalabro de *Tirma*, es, una vez más, la causa última que explica el estancamiento, y la definitiva suspensión, de este proyecto costumbrista que, como ya he dicho, ocupaba un lugar destacado en el ranking de prioridades del inquieto cineasta cuya obra glosan estas páginas.

En octubre de 1956, cuando todavía se sigue intentando sacar adelante la producción, *El Señor Adrián*, INFIES solicita un permiso de rodaje para un nuevo proyecto. Se trata de una adaptación del célebre drama de Ibsen, *Juan Gabriel Borkman*⁴⁹⁷, que ha sido escrita en el exilio por el hombre que hizo posible y dirigió, durante el periodo republicano, una de las experiencias teatrales más originales que se han desarrollado nunca en España: el Teatro del Pueblo de las Misiones Pedagógicas. El jugoso informe de uno de los lectores de la censura previa⁴⁹⁸ que reseña a continuación expone con dolorosa claridad las razones por las cuales la adaptación de Alejandro Casona no podía ser, a mediados de los cincuenta, el origen de una película española:

“La obra adaptada es quizá la más significativa del teatro revolucionario de Ibsen porque se apoya y gira sobre dos mentalidades femeninas antagónicas: la tradicional rígida, severa, deshumanizada -Hilda- y la ibsiana -Elena- que rompe la tradición y todas las convenciones sociales para dar paso al sentimiento femenino de entrega al sexo con todas las consecuencias.

⁴⁹⁵ En declaraciones a *Radio Nacional de España* en Junio de 1956.

⁴⁹⁶ Expediente de rodaje: 56/56.

⁴⁹⁷ El predominio de las jornadas de trabajo en estudio y la renuncia al color hacen que este proyecto, desde el punto de vista económico, sea (sobre el papel) más asequible para las dañadas arcas de INFIES que el de *El Sr. Adrián*. Cecilio Paniagua volvía a ser el director de fotografía previsto y en el cuadro artístico, Enrique Álvarez Diosdado, María Dolores Pradera y Maruchi Fresno, se repartían los papeles protagonistas.

⁴⁹⁸ Curiosamente, el firmante de este, a la postre decisivo y fatal informe, en es un hombre con el que Serrano de Osma había coincidido en algunas de esas iniciativas cinematográfico-universitarias de las que ya dí cuenta en anteriores capítulos: Antonio Fraguas (exp. rod.: 133-56).

Si a esta mentalidad de Ibsen le damos, como en este caso, un “tempo” socialista o materialista de la importancia literaria y dramática de Alejandro Casona –discípulo de aquel pero con contaminaciones ideológicas y políticas de signo negativo- nos encontramos con un guión cinematográfico magnífico, con una obra literaria muy respetable, pero en pugna abierta y desgarrada con los principios morales y sociales que tenemos establecidos.

Al informante le tiembla un poco el pulso para escribir que no hay posibilidad, dentro del actual criterio de censura, de aprobar este guión. Pero ante el riesgo de que realizada la película, pueda surgir la prohibición –y si se hace el guión tal como está escrito o la obra teatral tal como es no puede esperarse otro dictamen- propongo la prohibición”.

Así pues, cortada en seco por la censura previa toda probabilidad de hacer realidad el proyecto de *Juan Gabriel*, INFIES, inasequible al desaliento, vuelve a la carga el mes siguiente con un guión titulado *Dios hizo la tierra* que ha sido escrito en comandita por Agustín Navarro y Carlos Serrano de Osma. Según parece, el origen de esta nueva producción⁴⁹⁹ no es otro que la fascinación que ambos cineastas comparten por el magmático y telúrico paisaje de la isla de Lanzarote. Como recordarán, a principios de 1955, el profesor y su antiguo alumno habían sacado adelante un modesto proyecto documental en la isla de Lanzarote y, al parecer, fue en el transcurso de aquel rodaje cuando germinó la idea de ambientar una ficción en tan sugerente marco geográfico. El guión en cuestión (reproduciendo algunas de las situaciones típicas del cine de Hitchcock) narra los avatares de un científico nuclear occidental que hace escala en la isla de Lanzarote, lugar desde el que pretende organizar su inminente fuga al otro lado del *Telón de Acero*. Aunque los lectores de la censura aprueban el libreto, en sus respectivos informes hacen constar que no confían demasiado en las posibilidades del mismo. Muy probablemente condicionados por estos informes negativos, los máximos responsables de INFIES deciden contratar los servicios de un escritor para que les ayude a mejorar el texto.

Aunque no conozco el libreto que surge de esta nueva colaboración con Ignacio Aldecoa, el hecho de que Serrano de Osma decida cambiarle el título (en adelante *Dios hizo la tierra* pasará a llamarse *Fuego dormido*⁵⁰⁰) parece indicar

⁴⁹⁹ De la fotografía en agfacolor, como siempre, estaba previsto que se encargara Paniagua; de los sesenta días de rodaje previstos, cuarenta y cinco iban transcurrir en exteriores de la isla de Lanzarote y el resto en los estudios de Sevilla Films; el cuadro artístico provisional estaba compuesto por Francisco Rabal, Marisa Prado, Felix Dafauce, José María Roderó... (exp. rod.: 148/56)

⁵⁰⁰ Como recordarán este era el título de un guión original de Serrano de Osma que narraba la historia de un joven médico que aceptaba encargarse de una conflictiva consulta de los arrabales

que las modificaciones efectuadas por el autor de *Gran Sol* fueron determinantes⁵⁰¹. De todas formas -y después de haber solicitado en abril de 1957 una prórroga para el cartón de rodaje, justificando el retraso en razón de los problemas existentes con el suministro de película en color⁵⁰² - este proyecto, y con él la primera aventura empresarial de Serrano de Osma en el ámbito del cinema, pasarán, a mediados de 1957 a mejor vida. De alguna forma, los sucesivos fracasos de *El señor Adrián* y *Dios hizo la tierra/Fuego dormido* acaban por convencer a Serrano de Osma de la imposibilidad de acometer cualquier producción con su empresa; y es que, el todavía reciente estreno de *Tirma* unos meses atrás, no había hecho sino debilitar aún más la precaria situación de INFIES, precipitando, en ultima instancia, su quiebra definitiva. Así las cosas, abrumado por las deudas, al tozudo y emprendedor propietario de INFIES no le queda otro remedio que renunciar a sus proyectos y bajar de manera precipitada la persiana de su *negocio* para evitar así nuevas y muy posibles acometidas de los tribunales⁵⁰³.

Resumiendo, la puesta de largo del profesor del IIEC como director-propietario de una empresa cinematográfica, va a estar desde un primer momento condicionada por toda esa serie de decisiones erróneas que se adoptaron durante el periodo de gestación de *Tirma*. Todo lo que vino después, fue un permanente querer y no poder, un continuo rendir cuentas pasadas, que se vio además agravado por la ceguera y severidad de una censura previa poco dispuesta a facilitar la irrupción, no ya de propuestas rompedoras, sino incluso de productos más o menos académicos cuyo único delito estribaba, tal vez, en una poco oportuna pretensión de introducir nuevos decibles en el encorsetado cine español de los cincuenta. De todas formas, la frustrante experiencia de INFIES no traerá consigo la renuncia definitiva de su factótum -y ahí está Visor Films para

madrileños. Al parecer, lo único que se retoma en esta ocasión es el título del guión, ya que la historia de *Dios hizo a la tierra* no tiene absolutamente nada que ver con la del médico del anterior libreto.

⁵⁰¹ En una entrevista realizada por Álvaro Linares-Rivas a Ignacio Aldecoa, este último reconocía que recientemente había estado trabajando en un guión, titulado *Fuego dormido*, con Carlos Serrano de Osma y Agustín Navarro (en Linares Rivas, Álvaro, "Ignacio Aldecoa", *Crítica*, 4 de enero de 1958).

⁵⁰² Expediente de rodaje: 148/56.

⁵⁰³ Aunque no dispongo de datos definitivos al respecto, todo parece indicar que el cierre de la empresa fue en realidad un traspaso. Así lo pone de manifiesto el hecho de que Joaquín Argamasilla, antiguo Director General de Cinematografía, produzca un año después un largometraje bajo las siglas de INFIES: se trata de *Mara* (Miguel Herrero, 1958), un filme en el que curiosamente las islas afortunadas vuelven a jugar un papel decisivo.

demostrarlo- pero, de alguna manera, sí que le obligará a replantearse sus ideas acerca de la industria del cine en España y, lo que es más importante de cara a comprender la posterior deriva de su carrera cinematográfica, este aparatoso fracaso empresarial hará profunda mella en su, hasta entonces, proverbial entusiasmo.

4.11. Las nuevas promociones del IIEC

El grado de implicación de Serrano de Osma con el centro de enseñanza cinematográfica que él mismo había contribuido a fundar a mediados de los cuarenta, y en el que había desempeñado un papel esencial durante su primer lustro de vida, desciende considerablemente en la década de los cincuenta. Como acabamos de comprobar en apartados anteriores, durante estos años, sobre todo a partir de la creación de INFIES, sus compromisos con la industria son cada vez más numerosos y esto le obliga a, en cierto modo, descuidar su quehacer docente. Tanto es así, que, en mayo de 1954, coincidiendo con el arranque definitivo del rodaje de *Tirma*, el propio cineasta llega a la conclusión de que ya no puede seguir compaginando ambas ocupaciones y decide presentar su dimisión como profesor de la asignatura de Dirección Cinematográfica. Sin embargo, a los pocos días, una carta de Victoriano López –en la que este le ruega encarecidamente no abandone su plaza⁵⁰⁴– le hace cambiar de opinión. De todos modos, a partir de entonces, y hasta que en 1957 envíe otra carta de dimisión (esta vez por discrepancias con la nueva dirección de la escuela) sus ausencias, lejos de disminuir se multiplicarán, confirmando así el progresivo alejamiento de la docencia del que sin duda fue, durante los primeros años de vida del instituto, su profesor más significado.

Con todo, y como ya han dejado entrever apartados anteriores, durante estos años, la relación del propietario de INFIES con la escuela se va trasladar, en cierto modo, al ámbito profesional. Siguiendo la senda abierta por los Berlanga, Bardem y compañía, otros alumnos del centro van a tener la oportunidad, a lo largo de la segunda mitad de la década, de realizar sus primeros trabajos profesionales de la mano del profesor; y es que, desde su misma fundación, INFIES va a caracterizarse por ser una empresa preocupada por ofrecer (valga el término taurino) la alternativa a esos nuevos valores que se están formando en las aulas del

⁵⁰⁴ En dicha carta, con fecha de 6 de mayo de 1954, Victoriano López le pide a su subordinado, pero sobre todo amigo, que no abandone el centro en un momento en que la precariedad económica del mismo es alarmante.

IIEC, queriendo presentarse así como el ejemplo a seguir por las otras, y casi siempre recelosas, empresas del gremio. Si bien la especialidad de dirección va a ser, por razones obvias, la que aporte el capital humano más importante (estoy pensando en Agustín Navarro, Carlos Saura, Eugenio Martín Enrique Eguiluz y José Luis Colina), las producciones de INFIES (tanto las que finalmente se materializan como las que no) se van a nutrir también de alumnos procedentes de otras especialidades: tal es el caso de Miguel Ángel Martín Proharán (Producción), Juan Julio Baena (Cámaras), Enrique Alarcón (Decoración) o Marisa de Leza (Interpretación), por citar tan sólo los nombres de aquellos alumnos cuya futura carrera profesional alcanzaría un mayor relieve. Queda así de manifiesto, que el compromiso verbal adquirido por el profesor con las nuevas generaciones, sus reiteradas llamadas de atención, en artículos y alocuciones del pasado, sobre la urgente necesidad que tenía el cine español de una profunda renovación de cuadros, iban mucho más allá de la mera declaración de intenciones. Mediada la década de los cincuenta, Serrano de Osma estaba convencido (lo estuvo siempre) de que el futuro del cine español dependía del IIEC, y por eso, desde su doble condición de maestro y empresario, hizo todo lo que estuvo en su mano para facilitar y promover la incorporación de estos jóvenes valores a la profesión.

A juzgar por los programas de la asignatura de Dirección Cinematográfica de los años cincuenta que he podido consultar, las clases de Serrano de Osma durante este periodo son muy similares a las de la etapa anterior (ver *supra*). Tal vez, la única modificación relevante afecte a las prácticas, ya que, algunas de ellas, como oportunamente ha señalado Ferrán Alberich, se empiezan a rodar en 35 mm y en estudios cinematográficos alquilados para la ocasión⁵⁰⁵. En cuanto al alumnado, durante estos años (desde 1950, momento en el que se diploma la primera promoción de alumnos, hasta 1957, año en el que José María Cano Lechuga, el hombre que sustituye en 1955 a Victoriano López al frente del IIEC, acepta la dimisión del profesor de Dirección) a las clases de Serrano de Osma siguen asistiendo gentes que un futuro no demasiado lejano jugarán (en algunos casos ya los están jugando; como sucede por ejemplo en las Conversaciones de Salamanca) roles decisivos dentro del aparato cinematográfico español: Eduardo

⁵⁰⁵ Alberich puntualiza que “no se trataba de las prácticas finales que hacían los alumnos, sino de escenas sueltas, a veces sólo planos sueltos, que se rodaban en un estudio mejor equipado. Algunos de estos rodajes se producían por primera vez en la escuela con sonido directo, y también empezaron a utilizarse travellings y otros medios propios del cine profesional” (en Alberich, Ferran, “El Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas y la Escuela Oficial de Cinematografía en el Cine Español”, en *Cuadernos de la Filmoteca*, num. 4, p. 20).

Ducay, Juan García Atienza, José María Zabalza, Jesús Fernández Santos, Jesús Franco, Carlos Saura, Julio Diamante, Luis Ciges, Miguel Picazo, Basilio Martín Patino, Manuel Summers, Horacio Valcárcel, etc.

Además de la ya mencionada imposibilidad de atender, con cierta regularidad, a sus obligaciones docentes por culpa de sus acuciantes compromisos profesionales, existen otras razones que ayudan a explicar ese progresivo alejamiento de las aulas al que hacía referencia al principio de este apartado. Por un lado, conforme avanza la década comienzan a surgir las primeras discrepancias importantes entre los alumnos y la dirección. Como ya vimos en su momento, durante los primeros años de vida del centro el entusiasmo inherente a todo periodo fundacional y la consiguiente entente cordial que, por aquel entonces, regía las relaciones entre los distintos grupos humanos implicados en el proyecto, había hecho posible que se superaran las enormes dificultades (sobre todo las derivadas de una precaria, casi inexistente, infraestructura) que amenazaban con cortar de raíz, cuando apenas había tenido tiempo para dar sus primeros pasos, esta innovadora experiencia docente. Sin embargo, a mediados de los cincuenta, el entusiasmo ya no es el mismo y la precariedad de medios continúa siendo alarmante: razón esta por la cual no resulta extraño que en el curso 1954-55 los alumnos del IIEC decidan ir a la huelga. A partir de ese momento, se inicia un periodo de máxima conflictividad cuya consecuencia más inmediata será la dimisión (o cese, todavía no se ha aclarado) de Victoriano López a finales de 1955. La significativa circunstancia de que el hombre elegido por el Ministerio de Información y Turismo para sustituirle presente un perfil muy distinto al del director saliente (Victoriano López ha sido considerado a menudo como un hombre de talante liberal), parece hacer buenas estas palabras de un alumno del centro: “Cano Lechuga [hasta entonces, crítico de la revista *Ecclesia* y Secretario General de la Dirección General de Cinematografía] era un comisario político nombrado por la Administración para depurar y controlar aquello”. Así pues, para, en la medida de lo posible, controlar este inesperado y madrugador brote de protesta, protagonizado por los alumnos del IIEC, el Ministerio de Información decide otorgar la dirección del centro a alguien con “mano dura” (su pasado censor le avala) capaz de hacer volver las desmadradas aguas a su cauce. Sin embargo, pocos meses más tarde, en concreto, en febrero de 1956, varios alumnos del IIEC (para entonces, la escuela de cine es ya un vivero de opositores al franquismo) se van a ver envueltos en unos graves incidentes acaecidos en la Universidad de Madrid, que enfrentan a organizaciones clandestinas de estudiantes con los falangistas del SEU, y esto hará que, tras procederse a la inmediata expulsión del centro de los aspirantes a cineasta implicados en la

sonada revuelta estudiantil⁵⁰⁶, el ambiente en las aulas del IIEC se enrarezca todavía más, haciendo ya prácticamente inviable el retorno a ese añorado estado de entendimiento cordial entre la dirección y el alumnado que había caracterizado los primeros años de vida del centro.

Así las cosas, no es extraño que Serrano de Osma, alguien que, desde que el instituto abriera sus puertas, se había mostrado en todo momento reactivo a pronunciarse sobre cuestiones políticas⁵⁰⁷, se sienta cada vez más a disgusto en las aulas de un centro que se ha visto inevitablemente convulsionado por ese aire de protesta que embarga a toda la comunidad universitaria. Sensación de disgusto esta que va a verse agravada además por las, al parecer, continuas discrepancias

⁵⁰⁶ Se trataba de los alumnos Julio Diamante y Fernando Sánchez Dragó, vinculados ambos al Congreso Universitario de Escritores Jóvenes: el organismo que vertebró el primer movimiento de oposición a la Dictadura desde el ámbito universitario. Según ha contado Diamante, estando detenido en la cárcel de Carabanchel por su vinculación a un organismo que era “absolutamente ajeno a la Escuela” recibió una carta, firmada por Cano Lechuga, en la que se le comunicaba su expulsión del IIEC (en Alberich, Ferrán, *op. cit.*, p.58).

⁵⁰⁷ Como vimos en su momento, durante los primeros años de la posguerra, Serrano de Osma había hecho suyo el ideario falangista y había participado en diversas iniciativas, sobre todo dentro del ámbito universitario (ver *supra*), impulsadas por Falange. Sin embargo, conforme avanza la década de los cuarenta su desencanto va en aumento y esto hace que vaya surgiendo en él, sino un sentimiento de abierta oposición al Régimen, sí al menos una creciente simpatía, aunque siempre teñida apoliticismo, por distintas iniciativas de oposición. Sánchez Dragó, alumno suyo en el IIEC durante aquel conflictivo curso (55-56), ha hablado de él en los siguientes términos: “Carlos Serrano de Osma era un riguroso esteta, un profesional aséptico, con ideas muy discutibles, pero bueno, eran sus ideas y ni se metía en política ni en ideología. En sus clases yo jamás escuché el más mínimo contenido ideológico de ningún tipo, eran clases puramente técnicas y desde luego la actitud que tuvo Carlos Serrano de Osma cuando nos detuvieron a Julio y a mí fue, ni de antipatía ni de simpatía, fue de imparcialidad absoluta, y dijo: *bueno, eso es política y no tengo absolutamente nada que ver, yo soy profesor de cine*” (en Blanco Mallada, Lucio, *op. cit.*, p. 54). Aunque situada dos años atrás en el tiempo, una curiosa anécdota que tiene como protagonistas al profesor de la asignatura de Dirección y, precisamente, a uno de los alumnos que, tiempo después, serían expulsados del centro, nos va a servir para conocer más de cerca cual era la forma de actuar de Serrano dentro del Instituto, en otras palabras, cual era su orden de prioridades. El propio Diamante ha relatado la anécdota de la siguiente manera: “La primera práctica que realice fue *Antes del desayuno* [Julio Diamante, 1954]. Mi fiebre cinematográfica me arrastró a rodar la película absolutamente por libre, sin atenerme a las habituales normas burocráticas que debían seguirse. Mi compañero y amigo Carlos Saura, que poseía una cámara, actuó como operador. A pesar de esta *irregularidad docente y disciplinaria*, Serrano de Osma decidió mostrar la película a Marcel L’Herbier y Remy Tessoneau, director y secretario respectivamente del IDHEC (Instituto de Altos Estudios Cinematográficos) de París, que deseaban conocer los trabajos del IIEC. Tanto les interesó que solicitaron llevársela para enseñarla a los alumnos del IDHEC” (en Alberich, Ferrán, *op. cit.*, pp. 57,58).

que jalonan la relación del profesor de Dirección con el nuevo responsable máximo del centro; todo lo cual, desembocará en la ya mencionada dimisión de Serrano de Osma en el año 1957. Poco después, y ante lo insostenible de la situación (falta de medios y continuos enfrentamientos con la dirección), los propios alumnos volverían a declararse en huelga, y, curiosamente, esta vez, la Administración dejaría que fueran ellos mismos quienes eligieran al hombre que habría de sustituir al autoritario Cano Lechuga al frente de la institución. Dejémoslo aquí de momento. Ya habrá tiempo de ocuparse, en apartados venideros, de ese periodo de bonanza que se inicia en 1959 con el feliz nombramiento de José Luis Sáenz de Heredia como director del IIEC y de la consiguiente e inmediata readmisión de Serrano de Osma como profesor de la asignatura, Teoría y Técnica de la Dirección.

Capítulo 5

VISOR FILMS (1958-1969)

5.1. Tierras de Castilla

Antes de embarcarse en esa segunda aventura empresarial, que llevará por nombre Visor Films, Serrano de Osma trabaja, en los primeros compases del año 1958, como Director General de Producción en el rodaje de un filme que dirige Antonio del Amo. Todo parece indicar, que la participación del endeudado, y por aquel entonces desocupado Serrano de Osma -conviene recordar que por esas mismas fechas el ya exdirector-propietario de INFIES ha renunciado también a su plaza en el IIEC-, en la producción de *Nada menos que un arcángel* (Antonio del Amo, 1958), no es, a fin de cuentas, otra cosa que un favor entre viejos amigos. Consciente de la precaria situación laboral, y por supuesto económica, en la que ha quedado su colega tras el descalabro de INFIES, Antonio del Amo se apresura a ofrecerle la posibilidad de seguir ganándose la vida dentro del mundo del cine, aunque sea durante un no demasiado prolongado periodo de tiempo, a la espera de esas nuevas y mejores oportunidades que a buen seguro están por llegar.

Y lo cierto es que no pasará mucho tiempo antes de que se presente la coyuntura propicia que le permitirá sacar adelante sus propios proyectos. Así, aprovechando la muy favorable circunstancia de que la persona que ocupa, por aquel entonces, el destacado puesto de Gobernador Civil y Jefe Provincial del Movimiento de Ávila es miembro de su familia, Serrano de Osma decide, a mediados de 1958, poner en marcha un proyecto documental cuyo propósito no es otro que el de glosar las riquezas arquitectónicas, históricas y religiosas de la citada provincia y, sobre todo, las de su célebre capital amurallada. Persuadido José Antonio Vaca de Osma (primo del avisado cineasta) del interés del proyecto, y garantizado de este modo el apoyo de la institución provincial que aquel gobierna, el siguiente paso es crear una empresa productora que dé cobertura oficial al cortometraje planeado. Así las cosas, el 10 de junio de ese mismo año Serrano de Osma obtiene la patente de una nueva empresa individual destinada a la producción cinematográfica: se trata de Visor Films, una firma cuya modestia es palpable si atendemos, por un lado, al significativo hecho de que todo su capital propio son unas raquílicas 500.000 pesetas y, por otro, al no menos esclarecedor detalle de que el único empleado de la firma es su director-propietario.

Tras obtener los permisos correspondientes, Serrano de Osma y su equipo⁵⁰⁸ ruedan a lo largo de tres semanas del mes de julio en la ciudad de Ávila y varios pueblos de los alrededores. A principios de diciembre la censura examina la película, la autoriza para todos los públicos y le concede la Primera Categoría A. Pocos días después, el propietario de Visor Films envía, siguiendo los conductos habituales, la consabida solicitud de revisión de categoría. Al mismo tiempo, y guiado por idéntico propósito, el Gobernador Civil de Ávila dirige una misiva a su amigo José Muñoz Fontán, a la sazón Director General de Cinematografía y Teatro⁵⁰⁹. Casi no hace falta señalar, que esta vez, y sin que sirva de precedente, la Junta de Clasificación y Censura accederá a conceder la categoría de Interés Nacional al primer cortometraje de la recién nacida firma⁵¹⁰.

Ávila (Carlos Serrano de Osma, 1958) es un documental cultural al uso, que, sobre todo en su primera mitad, no consigue escapar a esa generalizada propensión al folleto turístico, con ciertas ínfulas culturalistas, que caracteriza al grueso de la producción documental española del periodo. Sólo la tímida recreación, en su parte final, de las vivencias de Santa Teresa de Jesús en el convento de la Encarnación, consiguen insuflar cierto interés a las, por lo demás, siempre pulcras y ajustadas imágenes de esta película corta. Sintomáticamente, va a ser en este postrer bloque místico en el que la cámara de Serrano de Osma decida por fin aprovechar las posibilidades de la pantalla ancha, confeccionando de paso varios planos con gran profundidad de campo en los que gracias a una sabia distribución de las figuras dentro del encuadre y a una fotografía en penumbras se consigue, en cierto grado, recrear ese estado de recogimiento y contemplación que precede al éxtasis místico. Las continuas panorámicas en contrapicado que a menudo van de la piedra al cielo, siguiendo el trazado vertical de las paredes de murallas, torres y templos abundan en esa idea de suspensión, de renuncia a las ataduras terrenas, de elevación del espíritu en suma, consustancial a la experiencia mística.

En el momento de su estreno –*Ávila* fue presentada en el cine Avenida de Madrid el 22 de enero de 1959 como complemento a la producción MGM, *El*

⁵⁰⁸ Como ya sucediera en varios de los rodajes de la desaparecida INFIES, los miembros del equipo provienen fundamentalmente de las aulas del IIEC: tal es el caso de Agustín Navarro, autor del guión, y Manuel Rojas, encargado de la fotografía en eastmancolor y total-scope.

⁵⁰⁹ Pueden consultarse ambas solicitudes en el expediente de censura: 18.462.

⁵¹⁰ Concesión de la máxima categoría que vendría poco después a ser corroborada con una mención que el Sindicato Nacional del Espectáculo otorgaría al cortometraje en sus premios anuales.

cisne (Charles Vidor, 1956)- este cortometraje de Serrano de Osma fue muy aplaudido por la crítica de la capital. Sirva como muestra este párrafo extraído de la encendida columna⁵¹¹ que Carlos Fernández Cuenca dedicaba al cortometraje en las páginas del diario *Ya*: “Viene *Ávila* a sumarse con fortuna al resurgimiento del documental español, que desde hace poco tiempo avanza con rapidez y está alcanzando envidiable plenitud. La verdad es que de muchos programas que en nuestros cines se exhiben lo más atractivo es el documental español en su primera parte. La histórica *tierra de santos y de cantos* palpita en este breve film, luciendo sus múltiples bellezas en la ancha pantalla y con refinado colorido, fiel a las tonalidades grises y cárdenas de las viejas casonas, a los caminos pardos, al limpio azul del cielo de Castilla (...)”.

A finales de 1958, cuando todavía no se ha estrenado *Ávila*, Visor Films solicita tres nuevos permisos de rodaje para otros tantos cortometrajes. *Málaga* y *Costa del sol* son, sobre el papel, sendos reportajes turísticos, previsiblemente anodinos y rutinarios, en eastmancolor y total-scope⁵¹², cuya única aspiración no es otra que la de insistir en las bellezas y el incuestionable atractivo de la costa andaluza. En ambos casos, la censura previa accede a conceder el permiso solicitado, no sin antes advertir a la casa productora que la futura autorización de ambas películas cortas dependerá de la manera en que estén filmadas las escenas con bañistas⁵¹³. El tercer cortometraje en cuestión⁵¹⁴, parece entrañar, si nos atenemos al guión, un mayor atractivo. La no demasiado original idea de filmar la actuación de un cuadro flamenco⁵¹⁵ en un *tablaó* de Madrid, parece ser, de alguna manera, superada o revalorizada gracias a la inclusión de un prólogo, y su correspondiente epílogo (el antes y el después de la actuación), en los que un Madrid nocturno y algo fantasmagórico (ventanas entreabiertas que golpean sincrónicamente contra el alféizar preludiando el inminente *zapateado*) nos es presentado como el marco idóneo para la irrupción de ese *duende* flamenco que da

⁵¹¹ Fernández Cuenca, Carlos, “Un bello documental sobre *Ávila*”, *Ya*, 27 de enero de 1959.

⁵¹² Manuel Rojas es, de nuevo, el fotógrafo previsto. De los guiones se encarga en esta ocasión el propio Serrano de Osma, quien, casi no hace falta decirlo, estaba previsto fuera también el encargado de la dirección.

⁵¹³ Expedientes de rodaje 239/58 y 237/58.

⁵¹⁴ También en eastmancolor y total-scope con fotografía de Manuel Rojas (exp. rod.: 238/58).

⁵¹⁵ Según el guión, los artistas que componen el cuadro flamenco son: “Maleni Loreto y el genial Alejandro Vega. Carlos Fernández y su gran cuadro de auténticos gitanos. Tocaos: Moraito de Jerez y Garzón. Bailaoras: Pastora Vega, Carmen Blanco, Dolores Amaya, *La Repompa*, *La Cañeta*, Isabel Romero y Fernanda de Jerez. Cantaos: Salazar, Maera, Chano Lobato y el gran bailar Diego Pantoja” (exp. rod.: 238/58).

título a la película. Si el hecho de que finalmente, por razones que desconozco, no se llegaron a filmar los dos cortos turísticos antes mencionados, no tiene mayor relevancia (desde luego ninguna para la Historia del corto en España y parece que más bien poca en lo tocante a la filmografía de Serrano de Osma), sí parece en cambio que el estancamiento definitivo de ese proyecto llamado *El duende* nos privó de una pieza breve, y probablemente menor dentro de la filmografía de su autor, pero al menos sobre el papel, no exenta de interés. De todos modos, no pasará mucho tiempo antes de que volvamos a encontrar al director de *Embrujo* embarcado en un proyecto (esta vez de largo metraje) en el que *tablaos*, *bailaoras* y *cantaoras* jugarán, de nuevo, un papel relevante.

Animado por el éxito obtenido con el proyecto *Ávila*, Serrano de Osma prepara, a finales del verano de 1959, dos nuevos cortometrajes documentales de similares, casi idénticas, características⁵¹⁶. De nuevo el apoyo de las autoridades provinciales -en esta ocasión se trata del Gobernador Civil de Soria- va a ser decisivo a la hora de financiar estas dos nuevas películas cortas cuya previsible aspiración (más evidente que en el primer episodio de la serie) no es otra que la de configurarse como sendos reclamos turísticos. A lo largo del mes de septiembre, y de manera consecutiva, se ruedan, en escenarios naturales de la provincia, *Soria, doce linajes* (Carlos Serrano de Osma, 1959) y *Tierras de Soria* (Carlos Serrano de Osma, 1959). El primero de estos documentales en color se ocupa fundamentalmente de la capital -excepción hecha de un breve capítulo situado al final del mismo y dedicado a una población soriana de especial significación para el director del cortometraje: Burgo de Osma- mientras que el segundo presta atención al resto de la provincia. Como ya sucediera en el caso de *Ávila*, la censura otorga a ambos cortometrajes la Primera Categoría A y de nuevo, Serrano de Osma por un lado, y el Gobernador de Soria por otro, vuelven a solicitar una revisión del fallo de la censura que en esta ocasión no será atendida.

Como acabo de adelantar líneas más arriba, la vocación turística y propagandística de estos dos nuevos documentales de Visor Films es más evidente que en el cortometraje que abría la serie. El recuento apresurado del patrimonio monumental y artístico de la provincia no deja apenas espacio para esos otros pasajes menos previsibles y rutinarios que de manera puntual (estoy pensando en ese segmento dedicado a la figura de Antonio Machado) confieren cierto interés al devenir de las imágenes. La, a todas luces desafortunada inclusión, en la recta

⁵¹⁶ Además de perseguir idénticos objetivos, los tres cortometrajes están rodados en eastmancolor y total-scope; los tres rondan las 300.000 pesetas de presupuesto y los tres tienen una duración de aproximadamente diez minutos (cerca de 300 metros de película).

final de *Tierras de Soria*, de unos planos del complejo deportivo de Navaleno⁵¹⁷ (muy probablemente edificado durante el mandato del actual Gobernador Civil de la provincia) vienen a corroborar esa acentuada deriva hacia lo propagandístico que experimenta la serie en estos sus dos últimos episodios. Deriva esta que va a venir acompañada además por un considerable descenso en el grado de exigencia formal que se autoimpone su máximo responsable, circunstancia esta que se traducirá en una manifiesta pérdida de interés por la composición del encuadre y en una molesta (por lo disonante) propensión al empleo del *zoom*.

5.2. Semblanza de *La Parrala*

Como ya sucediera en anteriores ocasiones (el caso más cercano en el tiempo es *Tirma*) la idea de llevar a la pantalla la vida de esa célebre *cantaora* de la segunda mitad del XIX conocida como *La Parrala* no es, en origen, de Serrano de Osma, sino que su interés por dicho proyecto surge a raíz de la lectura de un guión que cae en sus manos a mediados de 1958 y que ha sido escrito por un entusiasta divulgador de la cultura andaluza, llamado Manuel Barrios, quien, además de escritor y experto en flamenco ocupa por aquel entonces el puesto de Redactor Jefe en la delegación sevillana de Radio Nacional. Plenamente convencido de las posibilidades, tanto artísticas como comerciales, del proyecto andalucista en cuestión, Serrano de Osma, repitiendo su *modus operandi* habitual, realiza una serie de correcciones sobre el guión original y acto seguido encarga a Manuel Barrios un nuevo libreto que se ajuste mejor a la idea de la película que ya para entonces tiene en mente el propietario de Visor Films⁵¹⁸. Por último, a partir de este segundo texto, el director de *Embrujo* elabora el guión técnico y, en octubre de ese mismo año, solicita el consabido permiso de rodaje.

A pesar de que las autoridades pertinentes conceden a Visor Films, de manera inmediata, el permiso solicitado, el inicio del rodaje se va a ir retrasando conforme avance el invierno, hasta el punto de que en el mes de febrero del año siguiente Serrano de Osma se va a ver obligado a solicitar una ampliación del plazo temporal estipulado. Aunque el propietario de Visor Films justifica el

⁵¹⁷ Incluso uno de los censores llamó la atención en su informe sobre la desafortunada secuencia: “Magnífico documental sobre tierras castellanas de Soria al que no le sobra mas que un absurdo plano de una piscina que rompe la armonía de evocación histórica de la narración” (exp. cen.: 19.788).

⁵¹⁸ Para la confección de este nuevo guión el Redactor Jefe de Radio Nacional va a contar con la ayuda de su hermano, Juan Barrios.

retraso en razón del mal tiempo imperante durante todo el invierno en la zona de Andalucía donde estaba previsto rodar exteriores⁵¹⁹, existen una serie de indicios que parecen indicar que las verdaderas razones de este aplazamiento, y la posterior renuncia al proyecto tal y como había sido planeado en un primer momento, habría que buscarlas, de nuevo, en el siempre problemático ámbito de la financiación y las subvenciones. Según ha comentado Pérez Perucha⁵²⁰, la normativa vigente a finales de los cincuenta en materia de protección cinematográfica condicionaba la concesión del indispensable crédito sindical al hecho de que la firma solicitante hubiera producido con anterioridad al menos una película de larga duración. Como acabamos de ver, la única producción que Visor Films había acometido hasta la fecha era de corto metraje (*Ávila*), razón esta por la cual la nueva firma no podía ser beneficiaria del mencionado, e insisto, por aquel entonces imprescindible, crédito sindical.

Para remediar este grave e inesperado contratiempo, Serrano de Osma decide poner en práctica una argucia legal que a buen seguro ya había sido ensayada con éxito por otras empresas del gremio. La idea es bien sencilla: se trata de conseguir que una firma con experiencia en el campo del largo se avenga, en términos de argot corporativo, a “prestar la marca”. Aunque en la documentación oficial Espejo Films (que así se llama la *marca prestadora* en cuestión) figura, junto a Visor Films, como productora conjunta o mancomunada de *La rosa roja* (Carlos Serrano de Osma, 1960), su participación real en el proyecto se limitó, como oportunamente ha advertido Pérez Perucha, “a oficiar de intermediaria para conseguir el apetecido crédito”⁵²¹.

Así las cosas, en el mes de julio de 1959, Serrano de Osma renuncia al anterior permiso de rodaje y solicita uno nuevo para un proyecto que, en esencia, sigue siendo el mismo (el guión y el presupuesto estimado apenas han experimentado variaciones⁵²²), pero en el que, debido fundamentalmente al

⁵¹⁹ Expediente de rodaje: 182-58.

⁵²⁰ Pérez Perucha, Julio (1983), *op. cit.*, pp. 36,37.

⁵²¹ *Ibidem*. Aunque no revista mayor interés, tal vez sería oportuno recordar que además de prestar la marca, Elena Espejo -actriz, bailarina y propietaria de Espejo Films- se reservó, como por otra parte era habitual en las producciones de su firma, un papel en el reparto de *La rosa roja*.

⁵²² Cabe señalar que las ligeras modificaciones ejecutadas en el guión han sido obra de José Luis Albeniz. Por otro lado, el rodaje de interiores y algunos exteriores, contrariamente a lo previsto en el primer plan de rodaje (donde se apostaba por Madrid) se llevarán finalmente a cabo, como ya viene siendo habitual en casi todos los rodajes de este cineasta nacido en la Carrera de San Jerónimo, en territorio catalán (exp. rod. 135/59).

prolongado periodo de tiempo transcurrido desde que se definiera el proyecto original (casi un año), se han producido numerosas bajas tanto en el cuadro técnico como en el artístico: sin ir más lejos, la de su estrella principal, Marife de Triana. Para sustituirla, la productora se decanta por una joven *cantaora* que aún no ha debutado en el cinema pero cuya ascendente carrera musical la convierte, a ojos de los máximos responsables del filme, en ese potente reclamo para el gran público que andan buscando: su nombre, Mikaela⁵²³.

Una vez más, la Dirección General de Cinematografía da luz verde al proyecto y esto hace que Serrano de Osma y los suyos se desplacen a la población andaluza donde, según canta el romance de ciego, se gestó la tragedia de *La Parrala*. Así, el 16 de noviembre de 1959 arranca en Moguer (Huelva) el rodaje de *La rosa roja*. Catorce días después, el equipo abandona la baja Andalucía (además de en Moguer, durante estas primeras jornadas de trabajo también se filmaron exteriores en Cádiz y Sevilla) y se traslada a Barcelona, lugar donde se ruedan, sin mayores contratiempos, a lo largo de los meses de diciembre, enero y febrero, en los estudios Orphea (curiosamente los mismos que trece años atrás habían acogido el rodaje del otro proyecto “folklórico” del cineasta madrileño) y en varias localidades de los alrededores, el resto de las escenas de la película.

5.3. Otra clasificación desalentadora

A finales de la primavera de 1960 el filme se presenta a censura y el 21 de junio la Junta de Clasificación comunica su fallo a la productora. El dictamen es más desolador, si cabe, que en anteriores ocasiones: Segunda Categoría B; esto es, sólo un paso la separa de ese pozo sin fondo (no hay derecho a subvención y es probable que se encuentren dificultades para poder estrenarla) que es la Tercera Categoría. Según uno de los censores, *La rosa roja* es “una película de *pastiche* andaluz, en la que se desfloran, sin gracia alguna, todos los temas convencionales

⁵²³ Conviene señalar que en el mes de abril el proyecto de *La rosa roja* incluía como protagonista femenina a Lolita Sevilla, quien, como acabo de señalar, sería sustituida, poco antes de iniciarse el rodaje, por Mikaela. Los dos papeles de galán que incluye el reparto también van a ser adjudicados a actores distintos conforme se avanza en el proceso de pre-producción: así, el papel del “señorito andaluz” será adjudicado primero a José María Mompín, después a Arturo Fernández y finalmente a Luis Peña; como “bandido generoso” figurará primero Germán Cobos, más tarde Virgilio Teixeira y por último Conrado San Martín. En el cuadro técnico Miguel F. Milá sustituirá como director de fotografía a Francisco Sempere y Santiago Ontañón hará lo propio con el decorador Luis Pérez Espinosa (exp. cen: 20.812).

de la *españolada* de pandereta” (subrayado en el original); un filme, concluye el informado censor (al parecer, experto en cinematografía asiática), “que no ofrece ningún inconveniente para su aprobación, pero convendría considerar que con este tipo de películas España queda a un nivel por debajo de la India o de la China de Mao”⁵²⁴. Habrá incluso quien tras tacharla de deleznable estará en un tris de condenarla al infierno de la Tercera Categoría: “solamente por la buena fotografía, algunos soberbios encuadres y su valor comercial para públicos de masa, no la incluyo en tercera”⁵²⁵. Y como ya viene siendo tristemente habitual la reclamación de Serrano de Osma no se hace esperar.

A principios de julio, el propietario de Visor Films envía a la Dirección General, junto a la consabida carta de reclamación, una nueva copia de la película “con importantes variantes en el montaje de las tres canciones que canta la protagonista en el Café de Silverio, variantes consistentes en la supresión de determinadas estrofas, en busca de una mayor unidad formal y dramática de las secuencias y de una más fluida continuidad del relato”. Acto seguido hace saber al Presidente de la Junta que ha llegado sus oídos que la “desafortunada clasificación” de su película ha venido motivada por su tema, ya que, según se dijo durante el proceso de clasificación, si se hubieran puesto al servicio de otro asunto, menos vulgar y conocido, los incuestionables valores técnicos y artísticos de la película esta hubiera podido obtener la primera categoría. Se lamenta el director de *La rosa roja* de que la Junta preste una excesiva atención al tema - básico y conocido desde luego, como lo son también, añade el cineasta madrileño en su reclamación, los argumentos de los westerns de Ford o los del cine de Hitchcock o los de obras maestras como *Amanecer* (*Sunrise*, F.W. Murnau, 1927)⁵²⁶- “hasta el extremo de hacer invisible la realidad de un guión, unos diálogos, una interpretación, una partitura musical, una fotografía, un valor cromático, una calidad sonora, una reconstrucción ambiental, un montaje y un ritmo”⁵²⁷. En resumidas cuentas, Serrano de Osma estaba pidiendo a los miembros de la Junta que valoraran su película en términos estrictamente cinematográficos y

⁵²⁴ Expediente de censura: 20.812.

⁵²⁵ *Ibidem*.

⁵²⁶ Y añade a continuación que “con similares triviales elementos temáticos, han producido obras importantes, autores como Manuel y Antonio Machado, José María Pemán, José Carlos de Luna, Federico García Lorca, Francisco Villaespesa, Armando Palacio Valdés...; y sobre la copla andaluza y sus temas, siempre iguales a sí mismos, con muy pocas posibilidades de variantes, han publicado trabajos, prueba inequívoca de que no se trata de materia desdeñable, ensayistas de la talla de Cossío, Ortega y Gasset y Gregorio Marañón” (exp. cen.: 20.812).

⁵²⁷ *Ibidem*.

no como una mera historia que, según se desprende de los informes y comentarios de los censores, lo mismo hubiera dado fuera presentada en forma de novela, obra de teatro o poema; estaba pidiendo, como reza el escueto pero expresivo dicho popular, peras al olmo.

Sea como fuere, la Junta de Clasificación y Censura accede a revisar su valoración primera y el 20 de julio comunica a la casa productora que ha decidido otorgarle (cinco votos a favor y dos en contra) la Segunda Categoría A. Si bien este nuevo fallo de la junta no colma las expectativas de la productora sí sirve al menos para, por un lado, aumentar considerablemente el montante del anticipo que una distribuidora española (Discentro S.A.) había apalabrado con Visor Films⁵²⁸, y por otro, para facilitar la inclusión de la cinta en los cupos de producciones nacionales destinados a la exportación. Gracias a un acuerdo firmado con una distribuidora argentina (Grandes Films), la productora madrileña esperaba que *La rosa roja* fuera incluida (como así fue) en el lote de películas españolas que anualmente, y gracias a un acuerdo bilateral firmado entre los dos países, eran seleccionadas por la Dirección General de Cinematografía (teniendo, lógicamente en cuenta, la clasificación obtenida) para ser exhibidas en la República Argentina. De la obtención de una categoría superior a la Segunda B dependía por lo tanto, en buena medida, el futuro comercial de la película dentro y fuera del territorio español.

Tres largos años separan el momento en que Serrano de Osma, una vez terminada la película, alcanza un acuerdo definitivo con Exclusivas Floralva (la empresa distribuidora que habrá de hacerse cargo de la explotación comercial de la cinta en España) de ese otro momento en el que *La rosa roja* es finalmente estrenada en el cine Gran Vía de Madrid. Desconozco las razones que pudieron estar detrás de la decisión de Floralva de retrasar de manera tan inopinada y escandalosa el estreno de un filme que si bien, a juzgar por los funestos augurios de los distintos comités censores y por el progresivo descenso de popularidad que había experimentado el cine folklórico en los últimos años en beneficio de

⁵²⁸ Según puede leerse en el contrato, la cuantía del anticipo que la casa distribuidora adjudicará a Visor Films dependerá de la categoría que logre la película: si es clasificada en Primera A, dos millones y medio de pesetas; en Primera B, dos millones doscientos cincuenta mil; Segunda A, dos millones; Segunda B, seiscientos mil y Tercera, nada. Como puede verse la diferencia entre la Segunda Categoría A y la Segunda B era considerable y decisiva (exp. cen.: 20.812). De todos modos, y por motivos que desconozco, el contrato entre Visor Films y Discentro S.A. no se llevaría finalmente a la práctica, ya que en noviembre de 1960, a los pocos meses de conocerse la rectificación de la Junta de Clasificación, Visor firma un contrato de distribución para el territorio español (en parecidos términos al que había suscrito con Discentro) con Exclusivas Floralva.

géneros emergentes tales como la comedia rosa, los musicales en torno al cuplé o las inefables películas con niño, no tenía visos de convertirse precisamente en el gran éxito de la temporada, sí contaba al menos con toda una serie de ingredientes, de contrastada solvencia y eficacia, que, de antemano, bien podrían haberle servido para ganarse el favor de un cierto público. Objetivo este de acercarse a la mayor cantidad posible de espectadores que, como venimos viendo, tuvo siempre muy presente el responsable último de esta producción. Sea como fuere, lo cierto es que el estreno de *La rosa roja* en Madrid se produce, como acabo de señalar, con tres años de retraso y, para más inri, en una de las peores fechas del año, justo el día en que comienzan, para la mayor parte de los habitantes de la capital, las vacaciones de verano: a saber, el 1 de agosto de 1963.

La actitud que la crítica adopta ante esta nueva propuesta de Serrano de Osma va a ser descrita por Gonzalo Sebastián de Erice (una de las, como siempre, contadas voces que saldrán en defensa de la película) en los siguientes términos: “La crítica en general, la crítica de gran tirada, que cada día que pasa parece hacer esfuerzos por enterarse menos y menos de las películas, ha aprovechado sus escasas violencias, para cebarse contra esta *Rosa roja* española, tan frágil desde muchos puntos de vista, tan aromática en muchas ocasiones y tan poco propicia al descalabro en comparación con las monstruosidades celuloídicas que el mal gusto y la ignorancia ibérica nos prodigan”⁵²⁹. En efecto, utilizando idénticos argumentos a los empleados por la censura (algo, en cierta medida lógico, si atendemos a la curiosa y esclarecedora circunstancia de que la pluma del comentarista cinematográfico es en ocasiones requerida para menesteres censores) la crítica madrileña arremete contra un filme que, según ellos, no es otra cosa que una nueva e imprudente reedición de la trasnochada y caduca españolada; una reedición además, en la que, para mayor ahondamiento en su desgracia, “no falta ni uno sólo de los tradicionales ripios del género: la mocita, el bandolero en la serranía, el señorito en su cortijo, el tocaor, la puñalada, los guardias y el cura”. Y junto a esta suerte de enmienda a la totalidad, vehementemente fundada en la inoportunidad de un proyecto de este tipo, los críticos de la capital cierran sus columnas con amables y condescendientes alusiones a la plasticidad de la cinta: “muy bella en algunos pasajes”, según puede leerse en el texto firmado por el inevitable Gómez Mesa⁵³⁰.

⁵²⁹ Crítica publicada en *Film Ideal*, num. 127, 1 de septiembre de 1963, p. 550.

⁵³⁰ Crítica aparecida en *Arriba* el 3 de agosto de 1963.

Quince días después de su estreno *La rosa roja* deja de exhibirse en la capital. A partir de ese preciso instante se da el pistoletazo de salida a un dilatado y azaroso periodo de explotación comercial de la cinta por innumerables cines de provincia y zonas rurales. Periodo este que se prolongará durante varios años, pero en el que, a juzgar por los informes que Floralva envía periódicamente al propietario de Visor Films⁵³¹, no se consigue extraer de la película el rendimiento esperado; y es que, al parecer, a mediados de los sesenta el poder de atracción de la otrora taquillera española se ha visto considerablemente mermado, incluso en aquellos lugares donde históricamente había gozado de un mayor predicamento. Desconozco la suerte crítica y comercial que corrió finalmente esta primera producción de Visor Films lejos de nuestras fronteras, aunque todo parece indicar⁵³² que al menos llegó a ser estrenada en varios cines de Francia, Portugal y Argentina. Con todo, si bien parece claro que *La rosa roja* no fue a la postre un negocio rentable, sí es probable que, en el mejor de los casos, tanto la productora como la distribuidora lograran amortizar sus respectivas inversiones.

5.4. Y en los espejos verdes...

Aunque el propio director de la cinta apelaba, en su solicitud de revisión de categoría, a una cierta voluntad historicista de su película, al hecho de que la anécdota que la inspiraba, a diferencia de lo que era habitual en otras muestras del género, estaba basada en una historia real, o mejor, en una vida real⁵³³ (la de Dolores, *La Parrala*), a pesar de esta interesada argumentación decía, conviene dejar bien claro desde un primer momento que *La rosa roja* es, en efecto, como ya se habían encargado de pregonar a los cuatro vientos censores y críticos, una reedición más, con todas las de la ley añadiría (a saber, pintoresquista, con vocación ejemplarizante y del todo ajena a la realidad andaluza⁵³⁴) de la siempre

⁵³¹ Documentación consultada en el Archivo Personal de Serrano de Osma.

⁵³² *Ibidem*.

⁵³³ “El tema de *La rosa roja* no es de ficción, sino biográfico. Está inspirado en los hechos más salientes de la vida de Dolores Parrales, artista que, durante la segunda mitad del siglo XIX, acaparó en España la atención del público, significándose como la más aplaudida intérprete del canto andaluz en su época” (exp. cen.: 20.812).

⁵³⁴ Carlos F. Heredero define, en los siguientes términos, las señas de identidad del género en la década de los cincuenta: “La operación consiste en reconducir los moldes y elementos del sainete y de la comedia de costumbres hacia los clichés agrario-andalucistas de configuración pintoresquista y vocación ejemplarizante. Es una vía adicional de afirmación nacionalista, preñada

denostada españolada. Nada hay en este filme, aparte del empleo de varios nombres propios directamente tomados en préstamo de la Historia de la copla andaluza, que permita hacernos pensar que nos encontramos ante una obra que trata de desmarcarse de las coordenadas habituales del menospreciado género, reivindicando para sí una improbable condición verista⁵³⁵. El primer largometraje de Visor Films es, efectivamente, un *pastiche* del género andaluz en el que no falta ni uno sólo de los muy reconocibles elementos que a lo largo de los años han ido configurando su identidad, y en no pocas ocasiones, su éxito (comercial, se entiende, ya que casi nunca crítico).

Dicho esto, conviene añadir ahora, que *La rosa roja*, a pesar de su llamativa y ostentosa querencia por todos y cada uno de los “ripios del género”, por esa obediente asunción de todas sus convenciones (hasta el punto de que este ejemplo tardío del género bien puede ser visto como una suerte de muestrario compilador, no exento de cierta voluntad reflexiva⁵³⁶) es, sin duda, una de las propuestas más insólitas que ha dado nunca, a lo largo de su dilatada historia, la, por mal nombre

de optimismo y envuelta en tópicos recurrentes como alternativa escapista frente al reto del neorrealismo” (en Heredero, Carlos F.(1993), *op. cit.*, p. 183)

⁵³⁵ El propio filme, llevándole de alguna manera la contraria a su factótum, se encarga de advertir al espectador, por medio de un letrado, que la película que está a punto de comenzar “(..) se inspira, no tanto en hechos reales como en los romances de ciego”. *Resulta* enormemente significativo a este respecto, el hecho de que en el primer guión (el escrito por Manuel Barrios en solitario) estaba previsto que la película se iniciara con un plano del director hablando directamente a cámara presentando la película de la siguiente manera: “Voy a presentarles una película, cuyo tema es tan antiguo como Andalucía misma. Es... eso que se ha dado en llamar una *españolada*. Pero esta *españolada* es cierta, auténtica. Es la vida de una mujer excepcional. Con las modificaciones lógicas impuestas por el ritmo cinematográfico, presentamos a ustedes esta vida, casi desconocida hasta hoy”. Aunque más preocupado que el guión con el que finalmente se rueda la película, por otorgar a su relato una cierta legitimación, vía compromiso con la Historia (por ejemplo, casi todo el filme está organizado como un enorme flash-back al que da pie la lectura, que uno de los personajes de la ficción emprende, de un libro escrito por el Padre Verdugo sobre la historia de Moguer, en el que se relata la peripecia vital de su más afamada vecina: Dolores, *La Parrala*) este primer libreto no se separa, a la postre, ni un ápice de las constantes del género.

⁵³⁶ Pienso, sin ir más lejos, en ese gesto, a mi entender, ajeno a la diégesis, que, justo en el arranque del filme, hace que el propietario de la venta en la que se reúnen, frente a un tablao donde actúa el consabido cuadro flamenco, el *señorito* y sus compinches, abra la puerta del local para que, en ceremonioso travelling avanti la cámara de Serrano de Osma se introduzca en el que sin duda es el espacio emblemático del género. Con este movimiento de cámara (curiosamente esta es una de las contadas veces en que el filme no reproduce lo que había sido previsto en el guión) el propio relato llama la atención (no olvidemos que esta es la escena con que arranca la película) sobre sus intenciones: a saber, su inequívoco deseo de inscribirse, con todo lo que esto supone, dentro de las coordenadas específicas del género.

conocida, *españolada*. Llegados a este punto, la pregunta es inevitable: desechada la hipótesis de un posible desmarque de las coordenadas habituales del género vía rigor histórico, ¿qué es entonces lo que hace de *La rosa roja* una tragedia folklórico-andalucista singular?. La respuesta que Álvaro del Amo⁵³⁷ ha dado a esta cuestión se me antoja casi definitiva:

“Carlos Serrano de Osma se dedica a *dirigir la película*. Aceptando estrictamente lo que la película es. Sin ocuparse de deslizar opiniones propias. Sin desviar la narración hacia este u otro aspecto. Dirigir la película. Componer el encuadre, conseguir una interpretación aceptable de los actores, planificar según las incidencias ineludibles de cada escena (entra un personaje; está preocupado; viene a dar una mala noticia; la da; sale), resolver cada fragmento con un cuidado que se prolongará en el cuidado derrochado en el fragmento siguiente, como si la película fuera el resultado de un número determinado de películas más breves que se van engarzando, para que nadie proteste, según la lógica del tópico relato, respetando las convenciones (el amor eterno de la cantaora, el arrojito del bandido, el amargo arrepentimiento del señorito), sin chirridos ni fogonazos, mientras se levanta, se presenta, se va desplegando todo aquello a través de una forma estudiada, atenta a cada detalle de composición, dosificando un ritmo elegantísimo, que deja al final una impresión de delicadeza y desazón, como si un músico de enorme talento, en la realización obediente de una chundarata cualquiera, dejara constancia, quizá incluso a pesar suyo, de lo estupendamente hecho que está aquello”

Tal vez, el único punto en el quepa impugnar este certero comentario, sea aquel en el que se dice que Serrano de Osma se dedica a *dirigir la película* sin deslizar opiniones propias. *La rosa roja* es, efectivamente, como bien argumenta Del Amo, un filme de género tremendamente respetuoso con unos códigos determinados; un filme de género, comedido y elegante, sin pretensiones de ningún tipo (ni siquiera históricas, ya lo he dicho), que sólo aspira a satisfacer las expectativas de un determinado público, cuanto más amplio mejor⁵³⁸, aunque eso

⁵³⁷ Esta cita proviene de una ponencia inédita redactada para la retrospectiva que el Certamen Internacional de Cine de Valladolid dedicó en su edición de 1983 a la figura de Carlos Serrano de Osma (Amo, Álvaro del, “Es una obsesión”, Inédito, 1983).

⁵³⁸ Ya se ha explicado en el apartado anterior como la desconfianza de la distribuidora en las posibilidades del producto se tradujo en una nefasta comercialización del mismo (retraso escandaloso del estreno y elección de una fecha con pocas posibilidades) que a la postre marcaría a fuego su relación con el público (para cuando se estrena *La rosa roja* las preferencias genéricas del público ya no son las mismas que en el momento en que esta fue filmada). De todos modos, yo me atrevería a señalar otra circunstancia que bien pudo estar en el origen de esta relación no demasiado fluida del filme con su destinatario: contrariamente a lo que sucede en las muestras más representativas y exitosas del género, en el filme de Serrano de Osma apenas hay espacio para el

sí, teniendo siempre muy presente que el mejor camino para llegar al espectador no es otro que el de la confección de un artefacto fílmico riguroso y bien engrasado (esa “forma estudiada” de la que habla Del Amo). Pero además de esto, *La rosa roja*, a pesar de esa corrección caligráfica, un tanto mecánica (“entra un personaje; está preocupado; viene a dar una mala noticia; la da; sale”) es también un filme en el que, en mi opinión, está muy presente (encarnada sobre todo en determinadas opciones formales y varios motivos visuales recurrentes) la personalidad del cineasta que firma la obra. Así pues, mi objeción (aunque tal vez sería más apropiado hablar de puntualización o aclaración) al comentario de Álvaro Del Amo bien podría quedar formulada de la siguiente manera: “Serrano de Osma se dedica a *dirigir la película* sin deslizar opiniones propias”, sí; pero resulta que sus “opiniones” (su idea del cine, su visión del mundo, e incluso, si me apuran, sus obsesiones) están, tal vez sin que el propio cineasta lo pretenda o sea consciente de ello, muy presentes en el texto. Veamos cómo.

El ejemplo más evidente a este respecto es el lugar que dentro de la geografía visual de la cinta ocupan los espejos. Ya hemos visto, en capítulos anteriores, como los espejos habían llegado a convertirse en una suerte de leitmotiv visual en las películas del director de *La sombra iluminada* (sobre todo en aquellas en las que el cineasta había gozado de una mayor libertad de movimientos), desempeñando a un tiempo cometidos de índole ornamental (de composición del encuadre) y semántica. Siguiendo este orden de cosas, casi me atrevería a decir que el espejo es el motivo telúrico por excelencia. Pues bien, en el largometraje que cierra la breve pero intensa filmografía del cineasta del que vienen ocupándose estas páginas, los espejos van a jugar de nuevo un papel decisivo; y la primera, e irrefutable prueba al respecto, la vamos a encontrar al poco de iniciarse la película, justo después de asistir a la escena inaugural, aquella que sirve de fondo visual al consabido desfile de los créditos iniciales. Pues bien, cuando el último de los letreros -aquel que reproduce el nombre del director de la película- desaparezca de la pantalla, un verso de Federico García Lorca, escrito sobre el fondo de un plano frontal de unas bailaoras flamencas en plena actuación, ocupará inesperadamente⁵³⁹ su lugar. “Y en los espejos verdes largas colas de seda

humor, y los actores, en general bastante contenidos, no muestran demasiado interés en reproducir toda esa serie de ademanes, aspavientos y lindezas retóricas que supuestamente reproducen el habla andaluz y que, de alguna manera, la convención del género, parece exigir, a la hora de reproducir el gracejo inherente a las gentes de Andalucía.

⁵³⁹ No creo que haga falta insistir en lo que de insólito tiene el hecho de que un filme español de la década de los cincuenta se inicie con una cita del poeta que, de alguna manera, representa todo aquello contra lo que se alzó en armas el ala más reaccionaria del ejército español y otros grupos de parecida ralea. Por otra parte, esta cita del poeta andaluz nos recuerda que la obra de Serrano de

se mueven”. Cuando al poco de iniciarse el tercer y último acto de la película⁵⁴⁰, asistamos a un momento singular y decisivo para la historia que se está narrando (*La Parrala* va a subirse por vez primera a un escenario), el verso de Lorca será convocado de nuevo, pero esta vez, desde la misma diégesis, esto es, absorbido ya por la propia carne del texto, transmutada la palabra en imagen, o mejor, en *imagen esencial*. Para alcanzar a comprender la auténtica dimensión de este plano, de esta *imagen esencial* sobre la que descansa buena parte del sentido del filme, es preciso atender a toda la secuencia en la que esta encuentra acomodo; una secuencia además, en la que, como veremos a renglón seguido, se dan cita algunas de las *marcas formales* que a lo largo de los años han ido compareciendo en las películas de Carlos Serrano de Osma, y que, en última instancia, han sido las responsables de que podamos hablar de una filmografía con entidad propia y diferenciada.

5.5. ...largas colas de seda se mueven

De manera, yo diría harto significativa, la secuencia arranca con un primer plano de la caja armónica de la guitarra que tañe Antonio, *El portugués*. Como recordarán, un plano idéntico a este había servido muchos años atrás para certificar de manera definitiva la caída en desgracia del *cantaor* que en *Embrujo* encarnaba Manolo Caracol (ver *supra*). Pues bien, ese agujero negro de guitarra (con el que habremos de toparnos otras dos veces más a lo largo de esta estudiada secuencia) anuncia también aquí, el triste destino de ese otro artista flamenco que

Osma, su fundamento intelectual y cultural si se quiere, bebe directamente de ese pensamiento liberal español de principios de siglo que tiene sus máximos representantes en las figuras señeras e indispensables de Marañón y Ortega pero que también alcanza, aunque sea más tangencialmente, a otros intelectuales, como puedan serlo, el siempre esquivo Unamuno o el propio Lorca. Conviene recordar además, que Serrano de Osma fue en tiempos de la república un ferviente admirador no solo de la obra de Lorca sino también de su actividad como agitador cultural: y ahí están su paso por La Barraca o su intento de llevar, un par de décadas más tarde, *Yerma* a la pantalla, para demostrarlo.

⁵⁴⁰ El primero comprendería la parte de la historia que transcurre en Moguer, donde se enumeran las razones por las cuales *La Parrala* hubo de abandonar su amado pueblo natal, mientras que el segundo atendería a lo sucedido en Cádiz, donde se atiende a la efímera pero apasionada historia de amor que *La Parrala* vive con un joven que resultará ser un famoso bandido y donde se describen también las desagradables circunstancias que rodearon el intento de violación del que fue objeto la bella cantaora. El tercer y último acto (el más dilatado de los tres) acontece, esencialmente, en Sevilla y en el se da cuenta del inicio y posterior consolidación de la exitosa carrera musical de *La Parrala*, al tiempo que se presta atención a las distintas, pero siempre inútiles, acometidas amorosas de los distintos pretendientes de la tonadillera.

si bien, como ya hiciera Manolo en *Embrujo*, será capaz de alcanzar una suerte de comunión perfecta encima del escenario (el toca y ella canta) con aquella a quien tan apasionadamente ama, lejos del tablao su suerte será muy otra. En última instancia, el *tocaor* tendrá que conformarse con acariciar amorosa e insistentemente esa guitarra que, como bien ha advertido José Luis Téllez, no es otra cosa que la “metáfora de un cuerpo inalcanzable”⁵⁴¹.

Lo que sigue a esta imagen de la guitarra es una breve serie de planos que recogen la animada actuación de un cuadro flamenco en uno de esos templos del cante que han pasado a la Historia de la copla andaluza: el Café de Silverio. A continuación, montada en paralelo (se sigue oyendo la música del escenario), una breve panorámica que reproduce el trayecto de la mirada de *La Parrala* a lo largo de la pared de su camerino, mientras contempla esa media docena de ajadas fotografías de las leyendas del arte flamenco que alcanzaron la gloria, precisamente en esa catedral sevillana del cante, en la que, ella misma, va a debutar esa noche (bien mirado, tal vez sea este el único momento del filme en el que la Historia hace acto de presencia: de manera, como ven, meramente anecdótica). El plano que sigue a este moroso recorrido de la cámara sobre las fotografías que cuelgan de la pared, no es otro que el que sirve para identificar a *La Parrala* como la propietaria de esa mirada, que ahora sabemos subjetiva, que dio origen a la panorámica: la vemos de espaldas, en plano general, mirando a la pared. Pero ahí no acaba todo. Junto a ella, en la parte derecha del encuadre hay un espejo; y en el espejo -reflejado, misterioso, casi irreal- un vestido; o mejor, la larga cola de un vestido que, de momento, no se mueve. Sin que medie corte, la cámara reproduce de nuevo el movimiento de la mirada de *La Parrala*, que ha dejado de mirar a la pared y ahora dirige su atención hacia el centro de la habitación, hacia el lugar donde se encuentra, extendido sobre una silla, deslumbrante, el suntuoso traje de cola que habrá de lucir en su inminente debut. Cuando después de otro breve fragmento destinado a ponernos al corriente de lo que, mientras tanto, está sucediendo en el bullicioso café, retornemos al camerino, encontraremos a la joven aspirante a tonadillera de pie, frente al espejo, ataviada ya con su nuevo vestido. En ese preciso instante, el tomavistas de Serrano de Osma inicia un lento y ceremonioso travelling en dirección al centro del espejo que va a dejar, a las primeras de cambio, fuera del encuadre el cuerpo, el perfil de Dolores, para a ir a terminar en un deslumbrante plano frontal de *La Parrala*,

⁵⁴¹ Esta cita proviene de otra de las ponencias inéditas que se presentaron en el Certamen de Valladolid de 1983 con motivo de la retrospectiva en torno a la obra de Serrano de Osma (Téllez, José Luis, “La sombra iluminada. Un acercamiento a la cinematografía de Carlos Serrano de Osma”, Inédito, 1983).

quien, no por casualidad, dirige, inesperadamente, una mirada a cámara. El juego con los nombres real y artístico de la *cantaora* en ciernes me sirve, casi no hace falta decirlo, para llamar la atención sobre la acertada visualización que en este plano se acomete del proceso de transformación que está experimentando la protagonista del filme, o lo que es lo mismo, de esa paulatina y decisiva asunción de su nuevo rol de artista: un proceso este que ha de conocer todavía un último y definitivo estadio.

Otra vez, unos cuantos planos del jaleo del tablao, a los que en esta ocasión acompaña, cerrando la serie, un plano de Silverio, el propietario del café... y vuelta a la estancia donde se acicala la aspirante a tonadillera. De nuevo, como al principio del último plano del camerino, vemos a Dolores frente al espejo (contemplando, satisfecha, a *La Parrala*). En la parte superior derecha del espejo se refleja una puerta por la que al poco va a entrar Silverio; cuando entra, una diagonal perfecta cruza el encuadre desde el perfil de Dolores, pasando por su reflejo, hasta llegar a Silverio, quien (siempre desde el interior del espejo) anuncia a la joven que ha llegado la hora. Dolores sale del encuadre en dirección a la puerta y la cámara, inmóvil, filma lo que está sucediendo en el interior del espejo: cuando Silverio y *La Parrala* están a punto de abandonar el camerino, o lo que viene a ser lo mismo, cuando Dolores está recorriendo los últimos pasos (a través de un espejo y ataviada con un misterioso traje) de un trayecto que habrá de llevarla a convertirse en estrella de la farándula, una enigmática ráfaga de viento, de dudosa procedencia, agita los volantes de su vestido e introduce una nueva nota de inquietud y zozobra en la secuencia. “Y en los espejos verdes, largas colas de seda se mueven”.

Un nuevo plano del agujero negro de la guitarra, situado justo al final de la exitosa actuación de *La Parrala*, sobre el que se escuchan distorsionados los aplausos y vítores del entregado público, viene, de alguna manera, a confirmar, eso que la *imagen esencial* del filme acaba de insinuar: que el éxito en la farándula no traerá aparejada, ni mucho menos, la felicidad: muy al contrario, acabará siendo el detonante último de la tragedia. De vuelta en el camerino, mientras Dolores, despojada ya de su atuendo de *cantaora* (aunque el inquietante vestido, colgado ahora en un perchero, sigue estando muy presente en el centro del encuadre) se peina frente al espejo, *El Portugués* acaricia su guitarra y se interesa por el desconocido ausente al que Dolores ha entregado su corazón. Un repentino cambio del punto de vista de la cámara sitúa, una vez más, a *La Parrala* y su acompañante dentro del espejo; es entonces cuando *El Portugués* formula la pregunta decisiva: “¿Dolores, hasta cuando esperarás?”. “Hasta siempre,

Antonio”, responde tajante la obsesiva tonadillera con la mirada perdida en un punto indefinido del espejo, casi en trance. De nuevo, un plano de la ominosa caja rítmica de la guitarra y sobre él, la voz telúrica de José Manuel (*El Lebrijano*) repitiendo aquellas palabras de amor que, hace ya demasiado tiempo, en una pensión gaditana, fundieron para siempre su destino al de una jovencita asustada e inocente que venía huyendo de las aviesas intenciones de un *señorito* de Moguer: “Te quiero Dolores a pesar de mi razón”.

Como la descripción pormenorizada de esta secuencia acaba de poner, en cierta medida, de manifiesto, en *La rosa roja*, al igual que en el resto de la obra del cineasta cuya obra se analiza en este estudio, asistimos a eso que José Luis Téllez llama la “eclosión de una Forma notoriamente despegada de su mero soporte argumental”. Aunque de una manera mucho más comedida que en sus primeras películas, en esta que a la postre supondrá el punto y final a su filmografía, Serrano de Osma, apoyándose de nuevo en personajes arquetípicos (en este caso los propios del género) y en una serie de situaciones tópicas, vuelve a trascender sus materiales de partida vía concienzuda elaboración del significante. Pero como decía, en esta ocasión, la operación no es tan evidente; y es que ya no se trata de poner en práctica reflexiones teóricas de compleja materialización en torno al *plano infinito*, o de afrontar desafíos técnicos inéditos hasta entonces en el cine español, ni siquiera de buscar un equivalente cinematográfico al ritmo del cante jondo, de lo que se trata en esta ocasión es, simple y llanamente, de contar una historia por medio de imágenes y sonidos. La adecuada distribución de las figuras dentro del encuadre (cfr. esa imagen recurrente del *tocaor* aislado en el encuadre: véase al respecto la bella escena en que Antonio conoce a Dolores en el Café de Silverio), el inteligente empleo de la pantalla panorámica (a pesar del cuidado extremo con que se compone cada uno de los encuadres se consigue evitar el empalago del esteticismo), la rentabilidad, tanto estética como dramática, que se consigue extraer de la película en color (cfr. ese plano, inspirado en uno similar de *Ávila*, en el que Dolores, vestida de negro - a tono con el ánimo sombrío que se apodera de ella en el tramo final de la película- se cruza, en el ominoso claustro de una iglesia, con los hábitos blancos de un grupo de religiosas), la continua predisposición a subrayar la importancia dramática de determinados momentos por medio de un cambio brusco en la planificación (cfr. ese cambio de plano, recién comentado, en el que Antonio formula una pregunta decisiva a la mujer que ama) o la oportuna gestión del fuera de campo⁵⁴² son algunas de las soluciones formales de las que el propietario de

⁵⁴² José Luis Téllez, en su excelente texto, recientemente citado, en torno a la obra de Serrano de Osma, dedica buena parte del espacio con que cuenta a analizar varias secuencias de *La rosa roja*.

Visor Films se sirve para dotar a su película de entidad cinematográfica. Extremo este, en absoluto baladí si tenemos en cuenta lo poco habitual de dicha circunstancia (a saber, que sea la puesta en escena y no el parloteo interminable de los actores lo que haga avanzar la historia) en el cine español de la época, y si me apuran, de todas las épocas.

Después de pasarse una década trabajando en proyectos más o menos ajenos en los que sin embargo, como hemos podido comprobar, ha sido capaz de cultivar ocasionalmente su inveterada pasión por las formas, a Serrano de Osma se le presenta la oportunidad de volver a *dirigir una película* sobre un asunto que le agrada (siempre fue un ferviente admirador del arte flamenco), y lo que es más importante, sin estar sometido a demasiadas presiones externas. La carrera profesional del director de *Rostro al mar* ha conocido a lo largo de esta última década innumerables vicisitudes, casi todas, como vimos, desagradables, y esto ha hecho que su conocimiento del medio cinematográfico sea ahora muy superior al que tenía cuando dirigió sus primeras películas. Sin ir más lejos, ahora es plenamente consciente de que dentro del sistema no hay, ni lo ha habido nunca, espacio para experimentos vanguardistas. Y es por eso que su trabajo de puesta en escena ya no es tan exhibicionista como entonces. Por decirlo de alguna manera, su caligrafía ha perdido la vehemencia de antaño, su insólita personalidad ha sido en cierta medida silenciada por los sucesivos traspiés y desengaños a los que ha

Entre otras, se ocupa de aquella en la que se pone en imágenes, de manera brillante como veremos, el intento de violación de la joven aspirante a tonadillera que acontece en la habitación de una pensión gaditana, mal llamada, de *Las Delicias*. Según Téllez, es, precisamente, el trabajo sobre el fuera de campo lo que va a generar este instante de notable brillantez. La cita es larga pero merece la pena: “En un plano de singular violencia enunciativa, se nos muestra la cama, tomada desde los pies, sugiriendo merced a la visión de sus barrotes en primer término, la parcelación vertical inherente a una ventana carcelaria, el lugar de un implacable apresamiento. Las palabras de Luis a la mujer anunciando su soborno de la dueña de la pensión y a todo aquel que pudiera prestar ayuda, son de lapidaria elocuencia: *todo está comprado; hasta tus gritos!*. La absoluta indefensión de Dolores es brutalmente subrayada por este texto, tan solo en apariencia desmedido. La visión inmediata de la cama vacía y la ya aludida connotación que los barrotes introducen, transmutará ese lecho en el lugar factible de un suplicio. El plano se prolonga un instante tras otro, a la vez que escuchamos los ruidos engendrados por la persecución de que la mujer es objeto: los golpes, los pasos apresurados, los gemidos, las imprecaciones, los gritos que demandan socorro... Sólo vemos la cama vacía, ese rectángulo amenazante del que no existe modo de escapar, porque sus rejas simbólicas abarcan ahora la totalidad de un fuera de campo del que únicamente conocemos su atareado estrépito. Al invertir de tan violento modo los términos de la relación dentro/fuera, la única salvación posible de la protagonista estriba, fílmicamente hablando, en su nueva irrupción dentro del cuadro: súbitamente, ambos caen sobre el lecho, debatiéndose por la derecha de campo; es el fin. La nueva ruptura de la ecuación, justifica así la presencia del exterior: desde la calle, José Manuel escucha los gritos de su amada, lanzándose en su auxilio”.

tenido que hacer frente a lo largo de estos diez últimos años, y sin embargo... Sin embargo, a poco que uno preste atención (pormenor este al que se han dedicado las páginas que anteceden a esta) descubrirá, sin mayores dificultades, que *La rosa roja* mantiene numerosos puntos de contacto con su obra primeriza, que, de algún modo, esta última película no es otra cosa que el corolario lógico e inevitable al conjunto de su obra, casi me atrevería a decir que, limado como está de asperezas y rugosidades, este largometraje es algo así como la destilación última de su estilo, o si lo prefieren, la quintaesencia de su cine; tal vez, su filme más logrado.

Para terminar, me gustaría convocar aquí, precisamente, el último plano de la película, que es también, no lo olvidemos, la imagen con la que se cierra la escueta pero singular obra de ficción de Carlos Serrano de Osma. El plano al que me refiero es aquel en el que, tras la muerte violenta del bandolero a manos de las fuerzas del orden, gracias a la, no se sabe bien si consciente colaboración de la tonadillera, asistimos al momento en que esta última, tras despedirse de sus amistades, entre las que se encuentra un arrepentido y sinceramente enamorado Luis Conde, monta en el carruaje que habrá de llevarla lejos de la ciudad donde finalmente se ha consumado la tragedia. Se trata de un plano general que recoge la marcha de la diligencia hacia el horizonte mientras, paralelo a esta, a unos metros de distancia, vemos al *señorito* a lomos de su cabalgadura dirigiéndose también, con férrea determinación, hacia ese mismo y desconocido horizonte, hacia ese incierto y quimérico lugar, situado tal vez fuera del tiempo, en el que quién sabe si finalmente convergerán esas dos líneas paralelas que representan sus destinos. Una vez más, atendiendo a cuestiones de antemano tan elementales -pero a la postre decisivas si tenemos en cuenta que el cinematógrafo es un arte del tiempo y el espacio- como puedan serlo la distancia desde la que se filma una acción determinada o el lugar que las figuras ocupan dentro del encuadre, atendiendo a este tipo de cuestiones decía, Serrano de Osma consigue *hacer imagen*, de manera sencilla pero tremendamente eficaz, el palpito más íntimo de esta nueva historia de obsesiones (la de la tonadillera por el bandido y las del *señorito* y el guitarrista por la cantaora). Y si me apuran, en este postrer plano de su filmografía, hay sitio también para otra obsesión: sin duda, la más relevante; aquella de la que hablaba Álvaro del Amo en un memorable artículo que ya ha sido citado en estas páginas: la suya propia, la obsesión del *peliculero*; “una obsesión por el cine tan apasionada, tan demente, tan fabulosa que le lleva, desde la aceptación y la renuncia, a realizar primorosas películas destinadas a no gustar a nadie”. Y es que, bien mirado, ese carruaje que avanza impertérrito hacia el horizonte, seguido de cerca, y, no lo olvidemos, en paralelo, por un jinete que parece condenado a verse

privado de su objeto de deseo hasta el final de los tiempos, no es otra cosa que una metáfora de la esquivia y traumática relación que el director de *La rosa roja* mantuvo siempre con su particular y oscuro objeto del deseo: el cinema.

5.6. Nuevas producciones Visor Films

Una vez finalizado el rodaje de *La rosa Roja*, Serrano de Osma escribe el guión de la que está previsto sea la segunda producción de largo metraje de Visor Films. *Un vino espeso y fuerte* es, sobre el papel, un thriller psicológico de evidente filiación hitchcockiana en el que se atiende a las sórdidas andanzas de un anticuario madrileño al que, siguiendo la inevitable lógica de este tipo de relatos, un trauma infantil, al parecer propiciado por la contemplación de las continuas infidelidades de su madre, ha convertido en asesino de mujeres. La escasa originalidad de la historia va a ser de alguna manera revalorizada por medio de la inclusión de eso que uno de los lectores de la censura llama “notas irónicas extemporáneas”⁵⁴³ y que no son otra cosa que esporádicos comentarios críticos en torno a ciertas costumbres de aquellos que ocupan posiciones ventajosas dentro del entramado social franquista. Conviene también llamar la atención sobre el lugar que dentro del guión ocupan toda una serie de referencias a literatos y músicos ilustres (desde el verso de Miguel Hernández que sirve de título al guión a la música de Miles Davis o John Coltrane pasando por citas de Espronceda y Azorín) que ubican, de alguna manera, la previsible trama psicológica central dentro de un marco saturado de referencias cultas que no pueden por menos que introducir cierto grado de extrañeza dentro de un relato en el que, por lo demás, se dosifican con pericia las situaciones fuertes, se apuesta por soluciones narrativas poco frecuentes y en cierta medida osadas (aunque el final lo sugiere no llegamos a presenciar la captura del psicópata a manos de unas despistadas fuerzas del orden que apenas han hecho acto de presencia a lo largo y ancho de toda la narración) y se prefiguran varias secuencias de indudable interés que bien podrían haber dado lugar a una película notable.

Según comentaría el propio autor del guión⁵⁴⁴ años más tarde, la primera interrupción de este proyecto vendría motivada por su aceptación, a finales de 1962, del cargo de Subdirector de la Escuela Oficial de Cinematografía -el

⁵⁴³ Expediente de rodaje: 621.

⁵⁴⁴ Declaraciones efectuadas a José López Clemente, aparecidas en la revista *Arte Fotográfico*, num. 333, septiembre de 1979.

nombramiento de José Luis Sáenz de Heredia en 1959 como Director del centro ya había propiciado un par de años atrás su inmediata reincorporación al claustro de profesores de lo que por entonces todavía era conocido como el IIEC (ver *infra*). Visor Films volvería a intentar, en varias ocasiones, a lo largo de la década de los sesenta, hacer realidad un proyecto⁵⁴⁵ del que finalmente, por diversas razones, entre las cuales no es la menos relevante el escaso aprecio que la censura previa demostró en todo momento por el mismo⁵⁴⁶, se acabaría desentendiendo. Pero la historia de este guión no termina aquí. El propio Serrano⁵⁴⁷ ha relatado de la siguiente manera el extraño camino que hubo de seguir este libreto de título sugerente hasta convertirse en el punto de partida de una película:

“Desistí, por tanto, y un día debí dejarme olvidado, o alguien lo dejó en la sala Boga, aquel guión. Oscar Guarido, un productor lo encontró, lo archivo, volvió a surgir y un día hace poco tiempo me llamaron de Alborada Films, la productora de Guarido, para convertirlo en película. El guión que escribí en 1961 trataba finalmente un tema de erotismo de un niño que atisbaba a su madre a través de la cerradura. Lo han transformado en una hermana que practica el lesbianismo con una negra y le han cambiado el título por el de *La sombra de un recuerdo*. Ha sido clasificado con la consabida S y yo salí muy deprimido al ver la primera copia”.

⁵⁴⁵ Junto al del propio Serrano de Osma (Director), destacan, de entre los miembros del equipo técnico (exp. rod.: 165/62) los nombres de Juan Julio Baena (Director de Fotografía), Enrique Alarcón (Decorador) y Ricardo Muñoz Suay (Ayudante de Dirección). Los papeles protagonistas estaban reservados a Francisco Rabal y Amparo Soler Leal. El presupuesto era de casi 7 millones de pesetas y el rodaje, en blanco y negro, iba a desarrollarse en los estudios madrileños, Sevilla Films, y en una serie de monumentos y escenarios naturales que estaba previsto desempeñar una función relevante en el seno de la ficción (Valle de los Caidos, Plaza de Oriente, Plaza Mayor, La Almudena, Palacio de la Música, El Escorial, Colegiata de Berlanga de Duero, molinos de la Mancha...). Según se desprende de la lectura del guión, la intención de Serrano era la de resaltar la insignificancia de los seres humanos mediante la continua y sistemática recurrencia al plano general cuando de lo que se trataba era de relacionar a los personajes con tan solemnes y majestuosos (todos ellos rebosantes de sentido) escenarios.

⁵⁴⁶ A las críticas de los lectores de la censura previa que valoran el guión cuando, a principios de los sesenta, Visor Films solicita los primeros permisos de rodaje, preocupadas fundamentalmente por la peligrosidad moral de algunas escenas, seguirían, ya en mayo de 1966, las de la *Comisión de Apreciación*, nuevo organismo censor creado a raíz de las modificaciones reglamentarias ejecutadas por García Escudero en 1964, entre las que merecen ser rescatadas las que llevan la firma de Marcelo Arroita-Jauregui, quien, tras considerar que el guión es “decididamente interesante”, llama la atención sobre la “ré mora” que supone la “tendencia telúrica” del cineasta, según él, todavía apreciable en este guión de principios de los sesenta. (exp. rod.: 621).

⁵⁴⁷ Declaraciones efectuadas a José López Clemente, aparecidas en la revista *Arte fotográfico*, num. 333, septiembre de 1979.

Así pues, diecisiete años después de haber sido escrito y tras padecer varias remodelaciones, *Un vino espeso y fuerte* sería finalmente llevado a la pantalla, aunque eso sí con un título distinto, *La sombra de un recuerdo*⁵⁴⁸ (José Antonio Barrero, 1978), y lo que es más importante, habiendo perdido ya por el camino buena parte del potencial que, como acabamos de ver, atesoraba en su primera versión. La reseña que del estreno valenciano del filme (12-10-1978) escribe Juan Miguel Company⁵⁴⁹ para *Contracampo* fija con precisión el alcance de esta propuesta y de paso ofrece una interesante visión de conjunto de una cierta tendencia del cine español de la Transición que la hace merecedora de una reproducción íntegra:

“Film destinado a engrosar la ya considerable lista de películas nacionales cuya única razón de ser es la de obtener la clasificación S de la Administración y proyectarse en los incipientes circuitos de exhibición porno que se están creando en las principales capitales del Estado, *La sombra de un recuerdo* parte de unos presupuestos de guión tan indigentes como sus propósitos (porno blando de fácil amortización): un individuo traumatizado sexualmente en su infancia y que, por ello, se dedica a matar toda jovencita de buen ver que se le ponga a tiro. Si se tienen en cuenta que dicho trauma se desencadena en el protagonista mediante el escrutamiento de una escena lesbiana montada por su hermana y una negrona amiga suya, que las alusiones referenciales del film se empeñan en hablarnos de la caótica situación política española del postfranquismo y que gran parte de su reiterativa anécdota (ligue-cama-crimen y así hasta tres veces) se dedica a la brillante actuación de un no menos brillante policía de la BIC (Emilio Gutiérrez Caba), se comprenderá el carácter represivo del celuloide en su conjunto. Del lesbianismo como patología sexual a la muerte purificadora, en estricto cumplimiento de la Ley.”

También en los primeros compases de la década, y coincidiendo en el tiempo con la puesta en marcha de las distintas gestiones encaminadas a hacer realidad el proyecto frustrado al que acabo de referirme, Visor Films se involucra en un proyecto de coproducción con una empresa argentina que va a dar lugar al tercer largometraje profesional de Agustín Navarro. La participación de la empresa de Serrano de Osma en la producción de *La jaula sin secretos* (Agustín

⁵⁴⁸ Según advierte Pérez Perucha, el filme sería estrenado dos años más tarde en Madrid con un título distinto: *El violador y sus mujeres a la sombra de un recuerdo*. Al parecer, esta modificación, siguiendo lo que parece ser una práctica habitual en aquella época, fue llevada a cabo por el propietario del cine donde se exhibía la película, quien debió considerar poco comercial el título original. Pérez Perucha incluye también la ficha de la película. (Pérez Perucha, Julio (1983), *op. cit.* p. 47).

⁵⁴⁹ *Contracampo*, num. 2, mayo de 1979.

Navarro, 1962) es de carácter minoritario, limitándose a aportar el 30% del presupuesto (algo más de millón y medio de pesetas) y algunos de los profesionales que habrán de conformar los equipos técnico (entre los que destaca la presencia de Ricardo Muñoz Suay como coguionista) y artístico (el reparto está encabezado por la actriz española Nuria Torray) de una coproducción cuyo rodaje se llevará a cabo en los estudios Lumiton de Buenos Aires a caballo entre los años 1961 y 1962. El hecho de que el filme se haga con varios de los premios que anualmente otorga el Instituto Nacional de Cinematografía Argentina no parece vaya a redundar en beneficio de la posterior carrera comercial de esta película en territorio español. Después de obtener, tras su paso por censura en julio de 1962, una muy digna Primera Categoría B, esta comedia, cuya acción transcurre en tiempo real y casi íntegramente en el interior de un ascensor en el que se ha quedado atrapada una muestra bastante representativa de las distintas clases sociales que conforman la fauna metropolitana a mediados de siglo, vería inexplicablemente retrasado su estreno madrileño hasta junio de 1966, permaneciendo después tan sólo una triste semana en los dos cines de barrio en los que fue estrenada.

La última producción de Visor Films a lo largo de su, como estamos viendo, desde luego efímera y más bien poco lucida vida empresarial, es una película destinada al público infantil que lleva por título *Los caballeros de la antorcha* (Pascual Cervera, 1967) y que va a ser dirigida por un antiguo alumno del IIEC-EOC cuyos primeros pasos en la industria del cinema profesional se han circunscrito, precisamente, al emergente ámbito de las películas destinadas a menores de 14 años. La nueva normativa en materia de protección cinematográfica diseñada por García Escudero favorece e incentiva la producción de películas destinadas expresamente al público infantil incluyendo este tipo de productos dentro del selecto grupo de proyectos susceptibles de ser premiados con los distintos beneficios a que da derecho el Interés Especial (nueva categoría pensada sobre todo para estimular las realizaciones de cineastas jóvenes, y que, como es bien sabido, daría lugar al tan traído y llevado Nuevo Cine Español). Así pues, aprovechando esta coyuntura propicia, Visor Films pone en marcha un proyecto⁵⁵⁰ de película infantil que a la postre, como bien habían previsto sus impulsores, se beneficiará de las importantes ayudas que lleva aparejada la concesión del Interés Especial (doble valoración a efectos de cuota de pantalla y un sustancioso anticipo de dos millones de pesetas). La película, que se rueda fundamentalmente en exteriores de la ciudad de Barcelona (siendo el puerto y el

⁵⁵⁰ La mayoría de los datos aquí citados provienen del expediente de rodaje 97/66 y del de censura 42.958.

parque del Tibidabo las dos localizaciones más empleadas) durante el verano de 1966, narra las ejemplarizantes, tópicas (¡hay hasta una batalla de tartas!) y anodinas aventuras de una cuadrilla de empalagosos infantes, los autodenominados *Caballeros de la Antorcha*, quienes, para ayudar al hermano de uno de los miembros de esta luminosa organización secreta que ha sido injustamente acusado de robar dinero en el barco donde trabaja, habrán de enfrentarse a un pérfido marinero y a su compinche prestamista (encarnados ambos por actores nefandos), resolviéndose finalmente todo el embrollo, tras una interminable y tediosa persecución⁵⁵¹ y una previsible lluvia de billetes, en el parque de atracciones del Tibidabo. A pesar de que su exitoso paso por el Certamen Internacional de Cine y Televisión para niños de Gijón de 1967, donde obtiene el Premio Especial del Jurado, por un lado, y los benéficos de exhibición que acarrea el Interés Especial, por otro, parecen situarla en una posición inmejorable de cara a su inminente estreno, las inesperadas dificultades que Visor Films encuentra a la hora de firmar un contrato de distribución con una compañía solvente, van a ir retrasando escandalosamente la *premiere* nacional de *Los caballeros de la antorcha*. Así, tres años después de haber sido rodada, la última producción de Visor Films se estrena finalmente en los cines Bulevar, Fígaro y Tívoli de Madrid, permaneciendo en cartel siete insignificantes días.

No es extraño pues, que tras este nuevo varapalo, Serrano de Osma, quien desde hace ya varios años trabaja con cierta asiduidad para la televisión (ver *infra*), decida interrumpir definitivamente las actividades de una empresa que si bien no ha resultado ser un negocio ruinoso, como lo fuera INFIES, su antecesora, sí que ha sido el origen de una nueva decepción, sobre todo desde el punto de vista artístico, para su máximo responsable.

Antes de dirigir mi atención hacia las actividades que en los ámbitos de la docencia y la televisión desarrolla Serrano de Osma a lo largo de la década de los sesenta, sería oportuno hacer referencia a una modesta serie de cortometrajes de cine industrial o institucional que el director de *La rosa roja* filma durante estos años con un propósito meramente alimenticio. Se trata de cuatro películas en blanco y negro de aproximadamente diez minutos de duración cada una – *Una taza de café* (Carlos Serrano de Osma, 1963), *Organice su archivo* (Carlos

⁵⁵¹ No parece ser de la misma opinión Pascual Cebollada, quien, en su condescendiente crítica para *Ya* (20-8-69), escribe lo siguiente: “El asunto, aunque no muy original en su esquema, se adapta bien a los espectadores infantiles, a los que gustarán especialmente algunas secuencias de acción, en que las persecuciones y las peleas cobran un ritmo excelente y hacen olvidar anteriores ingenuidades”.

Serrano de Osma, 1963), *Controle sus impresos* (Carlos Serrano de Osma, 1964), *Acabado de muebles* (Carlos Serrano de Osma, 1964)- producidas por la Comisión Nacional de Productividad, dependiente del Ministerio de Industria, y en las que, como sus propios títulos adelantan, se dan consejos e información en torno a distintas cuestiones de índole profesional.

5.7. La Escuela Oficial de Cinematografía

Como ya he recordado párrafos más arriba, la llegada de José Luis Sáenz de Heredia al Instituto tras el cese de Cano Lechuga (el hombre que, en cierto sentido, había empujado a Serrano a presentar su dimisión), supone la vuelta⁵⁵² casi inmediata a las aulas del IIEC del que durante muchos años había sido algo así como el mascarón de proa del claustro de profesores del centro. Así pues, a mediados de 1960, coincidiendo con el momento en que el Instituto se traslada a la antigua sede del Ministerio de Información y Turismo, sito en la calle Monte Esquinza, lugar en el que la escuela vivirá, como se han encargado de recordar buena parte de los implicados en esta aventura docente, su etapa más fructífera, coincidiendo con este traslado decía, Serrano de Osma recupera su plaza de profesor en el IIEC impartiendo una asignatura que ahora se conoce como Teoría y Técnica de la Dirección.

Como ya se han encargado de señalar otros antes que yo, las novedades introducidas por Sáenz de Heredia en el funcionamiento del centro -destacando por encima de todas su acertada decisión de dar a conocer las prácticas de los alumnos en una sesión pública que se celebraba el día de la inauguración de cada nuevo curso, a la que asistían, entre otros, distintas autoridades y profesionales del gremio, y que tenía lugar en ese marco privilegiado que era el Palacio de la Música, uno de los recintos con mayor aforo de la capital- van a tener consecuencias determinantes, hasta el punto de propiciar la consolidación definitiva del instituto dentro del panorama cinematográfico español de los años sesenta; consolidación esta, que poco tiempo después va a ser refrendada oficialmente por una Orden, impulsada por el nuevo Director General de

⁵⁵² Durante el tiempo que estuvo alejado de las aulas del IIEC, Serrano de Osma ejerció esporádicamente como docente en varios cursos y seminarios. En 1957 imparte un curso sobre “Realización y Montaje” en el Seminario Conciliar de San Sebastián; ese mismo año imparte otro titulado “Elementos expresivos del cine” en el Colegio Máximo de Jesuitas de la localidad de Oña (Burgos); y por último, al año siguiente, en el cine club San Vicente de Bilbao, ofrece un curso titulado “El plano en la expresión cinematográfica”.

Cinematografía, José María García Escudero, y promulgada el 8 de noviembre de 1962, por medio de la cual el IIEC pasa a llamarse Escuela Oficial de Cinematografía. Antes de seguir adelante con la enumeración de las novedades que introduce la recién citada orden, se hace necesario señalar que la designación de García Escudero como Director General de Cinematografía había propiciado la entrada en su equipo de gobierno del hombre que durante buena parte del mandato de Sáenz de Heredia había ocupado el puesto de Subdirector de la escuela: Florentino Soria. Llamo la atención sobre este extremo porque, tras la salida de la escuela de Soria, el puesto que este ocupaba va a recaer en Serrano de Osma, quien, a partir de entonces (finales de 1962) y hasta pocos meses antes de que se produzca, a mediados de 1968, su abandono definitivo de la EOC, compaginará su ejercicio de la docencia con las distintas tareas derivadas de este importante cargo administrativo.

Entre las modificaciones más significativas que introduce la recién citada orden de noviembre de 1962, cabe citar el diseño de un nuevo Plan de Estudios “en el que se decía que los alumnos rodarían prácticas en cada uno de los cursos; en el primero, además de participar como auxiliares en las prácticas de los alumnos de cursos más avanzados, harían una práctica de 16 milímetros de unos diez minutos de duración; en el segundo trabajarían como ayudantes en las prácticas de los alumnos de tercer curso y rodarían una práctica de 35 milímetros con sonido, de unos veinte minutos de duración, en tercero se haría una práctica sonora y en 35 milímetros de unos treinta minutos de duración”⁵⁵³. Como puede verse, el propósito de dar a conocer el trabajo de los alumnos obliga, de alguna forma, a mejorar considerablemente la infraestructura y los medios del centro y de paso favorece la formación práctica de los futuros cineastas. Pero sin duda, la medida administrativa que va a hacer que la EOC se convierta en una institución relevante dentro del aparato cinematográfico español de la época, no va a ser otra que la promulgación en agosto de 1964 de las Nuevas Normas para el Desarrollo de la Cinematografía, eso que su propio artífice, García Escudero, bautizó como la Carta Magna del cine español, y más en concreto la instauración, a partir de ese nuevo reglamento, de la ya citada en estas páginas, categoría de Interés Especial, que, como es bien sabido, pretendía, en última instancia, facilitar (como así fue) la incorporación masiva de los diplomados por la EOC al mundo del profesionalismo, creando de esta forma, vía directrices administrativas, un cine joven y de “ambición artística” parangonable al que por aquel entonces se produce en otros lugares de Europa y susceptible de ser seleccionado para participar en

⁵⁵³ Alberich, Ferrán, *op. cit.*, p. 23.

esos festivales internacionales de los que depende, en cierta medida, la imagen que del cine español, y por ende del propio país, se formen allende los pirineos.

Pero antes de que se produjera la definitiva consolidación de la escuela como cantera privilegiada de eso que se ha venido en llamar el Nuevo Cine Español, en concreto, once meses atrás, esto es, en octubre de 1963, Sáenz de Heredia, el hombre que había sentado las bases para este despegue, ya había presentado su dimisión como director de un centro en el que el aumento progresivo de la radicalidad política de los alumnos había acrecentado las diferencias entre estos últimos y la dirección. Como ya sucediera en el pasado con el nombramiento de Cano Lechuga, la Dirección General decide colocar en el puesto de Sáenz de Heredia a alguien con un talante menos permisivo que el del director saliente, alguien que, sobre el papel, está mejor capacitado para controlar y poner en su sitio al insurgente alumnado. Sin embargo, esta apuesta por el autoritarismo, versión Luis Ponce de León⁵⁵⁴, vuelve revelarse errónea, y un año después, ante las continuas y reiteradas quejas de los estudiantes, a las que pronto se sumarán las del propio Serrano de Osma⁵⁵⁵, el Director General de Cinematografía se ve obligado a rectificar, cesa de manera fulminante a Ponce de León y coloca en su lugar a Luis Fernández Cuenca.

⁵⁵⁴ Este crítico cinematográfico, y director de la EOC entre octubre del 63 y julio del 64, era, según Manuel Revuelta, alumno de la EOC por aquel entonces, “un tipo que estaba un poco loco (...) un fascista prácticamente desde los años 40 ó 50, de los pocos que quedaban en España con una concepción fascista de la vida”. Según García Escudero, a pesar de ser un “hombre de inteligencia aguda” había demostrado, a lo largo de su breve mandato “una insospechada facilidad para crear problemas” (en Blanco Mallada, Lucio, *op. cit.*, pp. 52, 53).

⁵⁵⁵ El irrespirable ambiente que Ponce de León instala en el centro durante los primeros meses de su mandato, empuja a Serrano de Osma a presentar su dimisión como Subdirector. Un memorando de doce puntos en el que se relatan algunos de los hechos acaecidos en la EOC a partir de la vigencia del mandato de Ponce de León, acompaña, a modo de justificación, la carta de dimisión que Serrano envía a García Escudero el 20 de diciembre de 1963. Algunos de los puntos del memorando no tienen desperdicio: “el profesor Carlos Saura utiliza la palabra “exhaustivo” y Ponce de León, tras considerarla estúpida, asegura que uno de sus objetivos inmediatos es elevar el nivel de los profesores del centro; en una de sus primeras visitas al plató donde se ruedan las prácticas, el nuevo director se dirige a un alumno que está empleando un fotómetro para medir la cantidad de luz necesaria para rodar un plano y le advierte que dicho aparato va a dejar de utilizarse en la escuela porque, según él, “un buen operador calibra perfectamente a ojo”; de forma brusca e inopinada el director despidió al profesor de guión, Juan Miguel Lamet; el director pregunta al alumno Santiago San Miguel si es comunista, a Basilio Martín Patino si es ateo y al profesor Fernández Encinas si cree en Dios”. Al parecer, la dimisión de Serrano no fue aceptada (no me consta que la plaza de Subdirector quedara vacante o se nombrara a alguien en su lugar) pero en cambio su relato de los hechos, a juzgar por el posterior desarrollo de los acontecimientos, fue sin duda tenido en cuenta por García Escudero.

Al poco de iniciarse el primer curso del mandato de Fernández Cuenca, esto es, en octubre de 1964, se adjudican, no sin cierta polémica⁵⁵⁶, las cátedras correspondientes a las distintas especialidades de un centro que gracias a la reforma de 1962 ha adquirido rango de enseñanza superior. Como era de esperar, una de las tres cátedras de dirección va a ir a parar al decano de la asignatura: Carlos Serrano de Osma. Las otras dos se las reparten, curiosamente, los dos únicos alumnos de la primera promoción del IIEC que obtuvieron la diplomatura en los tres años previstos, pasando poco después a engrosar el claustro de profesores del centro, al tiempo que ponían en marcha sus respectivas carreras cinematográficas: José Gutiérrez Maesso y Luis García Berlanga.

También en el curso 64-65 se aplica un plan de estudios que habrá de estar vigente hasta la desaparición de la escuela a principios de los setenta. En lo referente a la asignatura que imparte Serrano de Osma, según se desprende de la lectura del plan didáctico y los distintos programas que el profesor elabora para el citado curso⁵⁵⁷, aunque con algunas modificaciones, se sigue respetando el temario que el catedrático en dirección ha venido impartiendo a los alumnos del centro a lo largo de la década anterior (ver *supra*). La modificación más relevante viene motivada por la, como acabamos de ver, progresiva implantación de un plan de estudios en el que las prácticas van ganando terreno a la mera disertación teórica. Así, durante el segundo curso, la asignatura de Teoría y Técnica de la Dirección -en lógica adecuación a un plan de estudios en el que los alumnos, durante este curso, además de trabajar como ayudantes en las prácticas de licenciatura que ruedan los alumnos de tercero, realizan ya por su cuenta y riesgo una práctica en 35 mm, con sonido y de veinte minutos de duración- es de carácter “fundamentalmente experimental”⁵⁵⁸. Otra de las modificaciones relevantes afecta

⁵⁵⁶ La no concesión de una de las cátedras a Carlos Saura, sin duda uno de los profesores con mayor prestigio dentro de las aulas, fue el origen de la polémica. Consultado García Escudero acerca del criterio que se siguió a la hora de otorgar las cátedras, su respuesta no pudo ser más esclarecedora: “Entre los politizados y los profesionales fueron preferidos los profesionales. Entre los brillantes y los de oficio, los de oficio. Entre el riesgo y la seguridad, la seguridad” (en Blanco Mallada, Lucio, *op. cit.*, p. 78)

⁵⁵⁷ Serrano de Osma, Carlos, *Especialidad de Dirección. Carlos Serrano de Osma. Curriculum vitae, Plan didáctico, programas*, Madrid, Septiembre de 1964.

⁵⁵⁸ Según ha contado uno de sus alumnos, en los rodajes de prácticas, el profesor, “observaba, nunca intervenía y señalaba posteriormente al realizador los defectos detectados. Le recuerdo en un aparte de un rodaje diciéndome: *el ángulo de cámara que ha elegido Bernardo es inadecuado, demasiado alto. Los picados empequeñecen a esa actriz tan menuda. Pero no le voy a decir nada. Ya lo notará él en la proyección*” (Lasala, José Esteban, “La última película de Carlos Serrano de Osma”, en *Cine Nuevo*, num. 3, 1985).

a la importancia creciente que el plan didáctico concede a la dirección de actores (porque, según se asegura, “el principal déficit en la formación de directores reside precisamente en esta importantísima faceta”) y al estudio de la banda sonora (justificado en razón del “desenvolvimiento cada vez mayor, en el cine actual, de la banda sonora como elemento expresivo de primer orden”). Enlazando con lo anterior, el plan didáctico reserva también dos horas semanales durante el segundo curso “al conocimiento, análisis y experimentación de la nuevas técnicas, pantallas grandes, composición anamórfica y color”.

Un Decreto de Presidencia del Gobierno de noviembre de 1967, por medio del cual se reorganiza la Administración Civil del Estado, supone el fin de la Dirección General de Cinematografía y Teatro (que ahora se refunde con la Dirección General de Información para dar lugar a la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculo) y por extensión el del sistema de protección implantando por García Escudero, quien, pocos meses después será cesado en su cargo. La onda expansiva de esta remodelación en las altas esferas va a alcanzar a la EOC, donde, en febrero de 1968, Carlos Fernández Cuenca, aludiendo problemas de salud (que en realidad tratan de esconder una situación de progresivo desencuentro con los alumnos⁵⁵⁹) presenta su dimisión. Ese mismo mes de febrero, Serrano de Osma renuncia a su cargo de Subdirector porque no está dispuesto a firmar, como le exige la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculo, una incoación de expediente a los alumnos de Deontología del primer curso en las especialidades de Dirección, Guión, Producción e Interpretación. Pocos días después, Carlos Robres Piquer, Director General de Cultura Popular y Espectáculo, comunica al catedrático de dirección que han nombrado a Antonio Cuevas nuevo director del centro, y que, como se da la circunstancia de que este último no cuenta con Serrano para el puesto de Subdirector, se ve obligado a aceptar su dimisión, aunque -añade a continuación- confía en que siga ejerciendo como profesor. Pocos meses después, el nuevo Subdirector de la escuela, Juan Julio Baena, como primera medida de urgencia encaminada a restablecer la normalidad en un centro que, al decir de muchos, se ha convertido en “un nido de rojos”, pide al profesor de Teoría y Técnica de la Dirección que sancione a todos los alumnos de uno de los cursos por haber realizado unas prácticas “blasfematorias, antirrégimen y pornográficas”. Cansado

⁵⁵⁹ Durante su mandato, Carlos Fernández Cuenca compagina la dirección de la EOC con la de otras dos importantes instituciones cinematográficas: la Filmoteca Nacional y el Festival de Cine de San Sebastián. Según Florentino Soria, esta acumulación, en cierto modo temeraria, de responsabilidades, explicaría la escasa dedicación que Fernández Cuenca dedicó a la EOC durante su mandato. (Alberich, Ferrán, *op. cit.*, p. 123).

ya de tanta injerencia externa, Serrano de Osma decide no sancionar a nadie y abandona definitivamente la EOC⁵⁶⁰.

A la hora de hacer una valoración general de, por un lado, el trabajo de Serrano de Osma como docente y, por otro, del lugar que dicha tarea (“mi segunda vocación”, como él solía llamarla) ocupa dentro de su poliédrica aportación al cinema español del periodo franquista, basta, creo yo, con prestar atención al número de (futuros) cineastas que pasaron por su aula a lo largo de los dieciocho cursos en los que impartió la asignatura de dirección, para caer en la cuenta de que su aportación desde el ámbito de la enseñanza debió ser, al menos desde una perspectiva meramente cuantitativa, importante. Pero incluso si atendemos a la obra concreta que con el paso de los años ha ido poniendo en pie cada uno de los aspirantes a director de cine que, en el IIEC primero y en la EOC después, asistieron a las clases de Serrano, pronto caeremos en la cuenta de que la aportación del maestro (todo lo indirecta que se quiera) es también relevante en términos cualitativos. Ya en el temprano año de 1963, un cineasta español, antiguo alumno de Serrano en los tiempos del IIEC, llamaba la atención sobre la importancia que a su juicio habían tenido las enseñanzas del profesor en el posterior desarrollo de su propia carrera y en la de algunos de sus contemporáneos. El texto en el que se enmarca esta insólita y tempranera reivindicación de Serrano de Osma (y no sólo como docente sino también como cineasta), es un interesante artículo, firmado por Jesús Franco⁵⁶¹ y publicado en *Film Ideal*, en el que se rebaten los argumentos que Javier Sagastizabal había empleado en un artículo anterior, publicado en la misma revista, para certificar (una vez más) la crisis creativa por la que atravesaba el cinema español de aquellos días. Así, en respuesta a uno de los argumentos centrales del discurso de Sagastizabal -a saber, que el cine español de principios de los sesenta estaba seriamente lastrado por la inexistencia de un tronco común del que brotaran cada una de las propuestas concretas, por la enorme disparidad de los referentes, es decir, por la absoluta carencia de una base o fundamento común- el discípulo de Serrano escribía lo siguiente:

“Cuando en su estudio se queja de la falta de cohesión y del *esporadismo* de nuestros hombres de cine, sin duda olvida, como casi todo el mundo, un dato bastante curioso. Exceptuado por su carácter de extranjero Marco

⁵⁶⁰ El propio Serrano ha comentado los pormenores que rodearon su abandono de la escuela en una entrevista concedida a *Cine y Mas*, nums. 28 y 29, marzo-abril de 1983.

⁵⁶¹ Franco, Jesús, “El cine español tiene otra hora”, en *Film Ideal*, num. 114, 15 de febrero de 1963.

Ferreri, los otros hombres *clave para usted* del cine español son todos discípulos de Carlos Serrano de Osma, y pasaron de su clase al plató sin otra formación profesional. Del resto de los que al final menciona como *gentes que tenemos algo que hacer en el cine español*, yo mismo me reconozco discípulo de Carlos, de quien aprendí durante dos años consecutivos la técnica del cine. Si añadimos a esto que Pedro Lazaga, como ayudante, y Julio Diamante, Juan García Atienza, Ricardo Muñoz Suay, Eduardo Ducay, Florentino Soria, Leonardo Martín y bastantes más proceden también de la cátedra de Serrano, creo que hay datos de sobra para no decir que nuestro cine de hoy adolece de esa falta de origen común que usted le achaca”

Poco más se puede añadir, a no ser que alarguemos ese catálogo de *gentes que tienen algo que hacer en el cine español*, que proponen Sagastizabal y Franco, con los nombres de los aspirantes a cineasta que, cuando se publican estos artículos, todavía siguen matriculados en la EOC en la especialidad de Dirección o están a punto de hacerlo. Sin ánimo de ser exhaustivo, cabría incluir en esa lista - aunque, en puridad y a toro pasado, ya no sería la lista de *los que tenían algo que hacer* sino la de los que realmente hicieron cosas importantes dentro del cine español (y también en la televisión) de la segunda mitad del siglo pasado- a Víctor Erice, José Luis García Sánchez, Pedro Olea, Claudio Guerín, Cecilia Bartolomé, Antonio Artero, Álvaro del Amo, Iván Zulueta, Antonio Drove, Manuel Gutiérrez Aragón, Francesc Betriu, etc. En fin, algo de culpa en todo esto debió tener el viejo maestro.

5.8. La televisión

Cuando Carlos Serrano de Osma arriba al medio televisivo este se encuentra todavía inmerso en su etapa pionera. Corre el año 1963, y a pesar de que ha transcurrido más de un lustro desde aquella sonada y muy oficial inauguración de las emisiones regulares para Madrid, TVE sólo muy recientemente (en concreto, a partir de ese mismo año, 1963) ha alcanzado una difusión mayoritaria. Los primeros años de vida de la cadena estatal han estado marcados por la improvisación (por ejemplo, en lo tocante a aspectos tan decisivos como la financiación) y la escasa capacidad de difusión de un medio seriamente lastrado por los problemas derivados de la implantación una red que alcance a todo el territorio español, situación de extrema precariedad que va a verse agravada por la ausencia de aparatos receptores en los hogares. Pero como digo, cuando Serrano arriba al medio, las cosas están empezando a cambiar. La televisión de los orígenes está tocando a su fin y con ella la realización de un tipo de espacio que bien podríamos considerar como el buque insignia de la programación de esta

etapa pionera: los dramáticos en directo. Pero antes de que esto suceda, antes de que con la inauguración de Prado del Rey (1964) y la decisiva puesta en marcha de las emisiones regulares de segunda cadena (1966) se inicie y consolide eso que algunos han llamado la edad de oro de TVE, la escueta parrilla de programación de la primera cadena aloja todavía un curioso espacio de dramáticos en directo⁵⁶² que responde al nombre de *Hoy dirige*.

A mediados de 1963, uno de los pioneros de la televisión en España, el guionista José Luis Colina, pone en marcha un programa que se titula *Hoy dirige* y que parte de la interesante premisa de reconducir el talento de una serie de cineastas españoles hacia el, como quien dice, recién nacido medio televisivo. Entre los directores de cine a los que se ofrece la posibilidad de idear un argumento para la pequeña pantalla se encuentra un antiguo colaborador del promotor de esta experiencia (Colina, además del autor del argumento de *Tirma* había cursado estudios de dirección en el IIEC): Serrano de Osma⁵⁶³. La aportación del, por aquel entonces, Subdirector de la EOC, se circunscribe a tres episodios de aproximadamente quince minutos de duración cada uno que serán emitidos a lo largo del mes de septiembre. Los dos primeros dramáticos que Serrano diseña para *Hoy dirige* van a ser dirigidos por uno de los realizadores históricos de TVE: Gustavo Pérez Puig. El primero de ellos, el que lleva por título *El desbarajuste*, es una sencilla comedia costumbrista ambientada en el madrileño barrio de Argüelles en la que, partiendo del consabido equívoco en torno a la identidad de uno de los personajes, se crea una engorrosa situación de posible adulterio que la maledicencia del vecindario seguirá considerando como tal a

⁵⁶² La desaparición, a mediados de los sesenta, de los dramáticos emitidos en directo y la progresiva sustitución de estos por dramáticos grabados en video, obligó, en cierto sentido, a la televisión a renunciar a buena parte de las posibilidades de innovación estética o narrativa que potencialmente atesoraba. Pedro Amalio López, uno de los realizadores de dramáticos de TVE durante la etapa pionera, formulaba esta cuestión de la siguiente manera: “Con la invención del magnetoscopio la televisión perdió su única posibilidad de convertirse en un medio de expresión con sustantividad propia. La desaparición casi total del director ha dado al traste con la característica diferencial que podía definir a la televisión: la narración instantánea, comunicada a través de la planificación y el montaje a un espectador que tenía así una conexión directa inmediata con el realizador. Nos encontramos ahora con un producto híbrido que en vez de independizarse como medio de expresión se acerca a confusa y simultáneamente al cine y al teatro, cuando no a la radio o al disco” (Palacio, Manuel, *Historia de la televisión en España*, Gedisa, Barcelona, 2001, p. 86).

⁵⁶³ Junto al Subdirector de la EOC, participaron en esta experiencia, entre otros, José María Forqué, Cesar Fernández Ardavín, León Klimovsky, Ana Mariscal, Arturo Ruiz Castillo, Jerónimo Mihura, Ricardo Blasco, Rafael J. Salvia, Edgar Neville, Manuel Summers o Manuel Muir Oti (en Palacio, Manuel, *op. cit.*, p. 146).

pesar de las postreras explicaciones del supuestamente ultrajado marido. El segundo recurre también al equívoco para plantear una divertida situación en la que las hijas de una familia acomodada de Ávila reciben en su piso, cuando sus mayores están fuera de la ciudad, a un apuesto joven forastero que llega con la recomendación de una religiosa amiga de la familia. Como en el dramático anterior, *La carta de la Madre Eucaristía* está salpicada de referencias socio-culturales a la España de los sesenta (desde el secuestro de Di Stefano al estreno de *Plácido* (Luis García Berlanga, 1961) pasando por la inevitable presencia del *seiscientos*) con las que, en última instancia, se pretende insuflar verosimilitud y actualidad al inocente enredo que, como antídoto para combatir la insufrible monotonía de la vida de provincias, parece haber organizado el simpático terceto de *chicas bien* (candidatas idóneas para la cuestación anual de la Cruz Roja) que protagonizan esta comedia.

El último de los capítulos que Serrano idea para *Hoy dirige* va a ser realizado por Gabriel Ibáñez. En *Los fantasmas del Arlequín Club* el tono ligero de los dos primeros episodios es sustituido por el amargo dramatismo y la congoja existencial que rodea la vida de una pareja de novios con escasas expectativas de futuro. Frente al idealismo, un tanto estúpido, del joven, el argumento opone el carácter más práctico de la chica, dispuesta a renunciar a sus sueños a cambio de la estabilidad sentimental que cree puede proporcionarle el matrimonio. La entrada en escena de un tercer personaje (un amigo de la pareja) va a poner en marcha una tragedia que se desarrolla íntegramente en el bar que da título al dramático. Cuando la joven, contrariada por las injustas y lacerantes acusaciones de su novio, decida abandonar el club en compañía del amigo de la pareja, la imaginación ebria del joven despedido dará vida a las reproducciones de la comedia del arte que decoran el local. De esta guisa, *Pierrot*, *Colombina* y *Arlequín* representan fugazmente el clásico conflicto del triángulo amoroso que acaba de repetir la pareja; acto seguido, *Pierrot*, encarnación del novio despedido, ahoga con sus propias manos a la chica justo cuando esta se disponía a abandonar el fantasmagórico local.

Cinco años después, nada más renunciar a su puesto de profesor en la EOC, esto es, a mediados de 1968, Serrano de Osma, siguiendo en cierto modo la estela de muchos de los que durante los últimos años han sido sus alumnos, recalca de nuevo en TVE. Aunque no está del todo claro, parece ser que el primer trabajo de Serrano en esta su reincorporación al medio televisivo consiste en la dirección, entre mediados de 1968 y finales de 1969, de once números para un programa de la segunda cadena llamado *Archivo Folclórico Español* que, al igual que sucede

con buena parte de la producción propia del UHF durante ese periodo (1968-1974), se centra, como bien ha advertido Manuel Palacio, “en mostrar lo que de singular puede encontrarse en España, sus fiestas, su historia, su folklore, su geografía, su cultura, su literatura, su música...” Además de Serrano de Osma, otros directores españoles como por ejemplo Tony Román, van a hacerse cargo del rodaje de los distintos episodios de una serie que producen Alberto Álvarez Cienfuegos y José María Téllez⁵⁶⁴. Conviene señalar, que esta serie va a encontrar acomodo dentro de un proyecto más amplio de un cierto tipo de televisión que encarna en aquel periodo la segunda cadena de TVE; un interesante proyecto “inédito y que no tendrá continuación”, y que en palabras de Manuel Palacio, “puede ser leído como reflejo de las formas de expresión de una cultura nacional española al margen del zafio franquismo”.

En el mes de diciembre de ese mismo año, Serrano de Osma escribe un guión sobre la vida de Juan Ramón Jiménez que va a ser el origen del primer episodio de una serie para la primera cadena de TVE que lleva por nombre *Biografía* y que producen de nuevo José María Téllez y Alberto Álvarez Cienfuegos. Para rodar *Juan Ramón Jiménez* el equipo de Serrano de Osma se desplaza a los diversos lugares de Andalucía (Moguer, Sevilla, Puerto de Santa María...) donde tuvieron lugar algunos de los episodios esenciales de la vida del poeta. Siguiendo una de las constantes estilísticas de una determinada manera de hacer que caracteriza la producción propia de TVE durante el periodo, en este documental, de aproximadamente media hora de duración, conviven las consabidas entrevistas a expertos o personas que conocieron al poeta (Gerardo Diego, Rafael de Penagos...) y las secuencias de corte documental con fragmentos de ficción en los que distintos actores prestan su fisonomía al Nobel. Según declara el propio Serrano en pleno rodaje⁵⁶⁵, la intención de esta biografía es triple. Primero, “dar todo el rigor que pueda tener una tesis doctoral en cuanto a realidad histórica, sin falsedades. Segundo, un intento de estudio crítico en cuanto a su obra, con un análisis bastante profundo. El tercer aspecto, el psicológico: una indagación de su personalidad, resaltando un problema tal vez desvinculado en

⁵⁶⁴ El 29 de junio de 1968 el diario leridano *La mañana* se hace eco del rodaje de uno de los episodios de esta serie en el Valle de Arán. Según se desprende de las declaraciones de los productores además de en Lledia, donde se ha rodado una actuación de los Coros y Danzas de la Sección Femenina ante la Seo Antigua de Lleida, se piensa rodar en Gerona, Palma de Mallorca, Mahón e Ibiza (Sirera, Fernando, “Se rueda en el Valle de Aran. El folklore leridano en TVE”, en *La mañana* (Lérida), 29 de junio de 1968).

⁵⁶⁵ Gómez, José Manuel, “Biografía televisiva de Juan Ramón”, en *ABC*, 6 de diciembre de 1968.

cuanto a la educación de entonces: esa tendencia a su madre y por extensión a lo femenino, que lo caracteriza en Zenobia hasta el final de su vida.”

Construido como un documental al uso, en el que una omnipresente voz en off trata de insuflar dinamismo a un discurso visual en el que predominan los planos generales (que por obra y gracia de un omnipresente *zoom* se convierten en planos más cercanos) de las distintas casas que habitó el poeta, en este capítulo inaugural de la serie *Biografía* hay sitio también para unas curiosas recreaciones ficcionales de distintos pasajes de la vida del Nóbel que son, a no dudarlo, lo más interesante del conjunto. Pienso, sobre todo, en momentos como aquel en el que una cámara subjetiva se mueve por el interior de la casa de Juan Ramón en Moguer cuando de repente, y en respuesta a estas palabras que el narrador pronuncia en la banda de sonido (“su salud precaria le hace padecer frecuentes desvanecimientos”) la cámara se viene sorpresivamente al suelo y la secuencia termina con un plano del techo que reproduce el punto de vista del poeta caído, boca arriba, en el suelo.

Como ponen de manifiesto las siguientes palabras del crítico televisivo de *ABC* encargado de reseñar el pase televisivo del primer episodio de la serie *Biografía*, el trabajo de Serrano tuvo una buena acogida:

“(…) Carlos Serrano de Osma escribió un guión alto y claro del claro y alto poeta, que el propio Serrano de Osma dirigió con mimo, con elocuencia, con autoridad... Muy bien narrado, con voz muy grata y entonación maravillosa (...). *Biografía* comenzó su periplo por la antena de forma solemne, precisa, emocionante... Lástima que la falta de sincronismo maculara, a veces, la limpieza del programa, que debe contar con el máximo de dispendios para que logre la diana completa”⁵⁶⁶.

El propio Serrano de Osma se va a encargar también del segundo episodio de la serie. Partiendo de un guión escrito por Antonio Villa Muñoz, el cineasta madrileño rueda, también a finales de 1968, la biografía de Canovas del Castillo. Según se desprende de la lectura de la crítica del programa que se publica en *ABC*, los límites de tiempo fijados por el programa inciden negativamente sobre la calidad de esta segunda entrega:

“Tratar de meter en el corto espacio de *Biografía* la biografía del ilustre español, asombro político de la Europa de su tiempo, es empeño casi imposible (...) al espacio le faltó temperatura, le faltó emoción, le faltó calor y color biográficos no por culpa de los señores Villa Muñoz y Serrano de

⁵⁶⁶ Reseña firmada por Enrique del Corral y publicada en *ABC* el 29 de junio de 1969.

Osma, sino por culpa del propio Canovas del Castillo, cuya vida no cabe en 25 minutos”⁵⁶⁷.

La aportación del director de *La rosa roja* a la televisión termina con la realización de tres episodios para una serie titulada *Ventana Abierta* que encuentra acomodo a su vez dentro de un espacio más amplio llamado *Teleclub* que dirige Arturo Ruíz Castillo, produce la Junta Central de Información, Turismo y Educación Popular y que, como oportunamente ha advertido Pepe Coira, es fruto “do plan de teleclubes⁵⁶⁸ auspiciado por Manuel Fraga Iribarne no Ministerio de Información y Turismo”⁵⁶⁹. Poco más puedo añadir acerca de esas tres ficciones (*La novia de Antonio*; *Cuando estaba escrito* y *En soledad*) de aproximadamente media hora de duración cada una, que Serrano de Osma rueda, partiendo de guiones ajenos, para la primera cadena de TVE a lo largo de 1969.

⁵⁶⁷ Reseña firmada por Enrique del Corral y publicada en *ABC* el 31 de agosto de 1969.

⁵⁶⁸ Al parecer, la creación de este espacio cabe enmarcarla dentro una estrategia ministerial más amplia que persigue la consolidación de una Red Nacional de Teleclubs. Según advierte Manuel Palacio, estos clubs de la televisión están gestionados la mayor parte de las veces por “párrocos que conectan su labor con los movimientos de apostolado y de educación cinematográfica (tal como la Iglesia hizo con los cineclubs y las salas de cine FIDES en los años cincuenta y sesenta).” (Palacio, Manuel, *op. cit.*, p. 59).

⁵⁶⁹ Coira, Pepe, *op. cit.* p. 251.

Capítulo 6

Los años sin cine (1969-1984)

6.1. Réquiem por un cineasta español

Aunque hacia el final de la década encontrará la manera de retomar su interrumpido (y desde luego tormentoso) idilio con el cinema español, los años setenta van a estar marcados por su alejamiento de ese mundo que, como creo ha quedado suficientemente demostrado a lo largo de este estudio que ya se acerca a su final, era, sin ningún género de dudas, *su mundo*, tal vez, el único mundo posible para el hombre que ya a los diecisiete años había dejado constancia de esta su desmedida pasión por las imágenes en movimiento al afirmar con vehemencia que el magnífico arte cinematográfico era superior a todos los demás⁵⁷⁰. Pues bien, al poco de abandonar su puesto en la EOC, y habiendo en cierta medida⁵⁷¹ renunciado a su condición de empresario cinematográfico, Serrano de Osma, impelido antes por necesidades económicas que por un auténtico interés en el medio, decide abrir una galería de arte cerca de la Plaza de España de Madrid. Así, desde 1971 hasta 1979, año en que la Filmoteca Nacional le encomienda la Dirección de su Archivo, Serrano de Osma se dedicará profesionalmente, y por primera (y última) vez en su vida, a una actividad que nada tiene que ver con el cinema: la gestión y dirección de la *Galería Osma*; pero que el cine haya dejado de ser su forma de *ganarse el pan* no significa que, como es fácil adivinar, este haya dejado de ocupar ese lugar de privilegio que tuvo siempre entre sus preocupaciones; extremo este que de alguna manera va a ser confirmado por una nueva (y fallida) tentativa de hacer realidad un proyecto que nace al calor de la nueva situación política que se instaura en el país tras la muerte de Franco. Se trata de una adaptación al cine de una de las novelas señeras del exilio republicano: el *Réquiem por un campesino español* de Ramón J. Sender.

El propio Serrano ha descrito las desafortunadas circunstancias que precipitaron, cuando apenas había sido esbozado, la interrupción del proyecto. Todo empieza con una llamada telefónica del director de *Embrujo* al hotel donde

⁵⁷⁰ Serrano de Osma, Carlos, “Debemos protestar”, en *Popular Film*, num. 349, 20 de abril de 1933.

⁵⁷¹ Digo en cierta medida, porque a pesar de que Visor Films no desarrolla en estos años actividad alguna, la empresa sigue existiendo a efectos legales al menos hasta el año 1975.

se hospeda un escritor español que (estamos en los primeros compases de 1976) acaba de regresar del exilio; un novelista que, como vimos, había coincidido con Serrano en alguno de aquellos fervorosos actos en favor del cinema que en tiempos de la República habían proliferado al abrigo de los cineclubs, la FUE y las revistas especializadas:

“Me enteré de que Sender estaba hospedado en el hotel Plaza. Le llamé. Hablé con su secretaria. *Quiero volver a hacer cine*, le dije. *¿Qué película?*, *Réquiem por un campesino español*. Me entrevisté con él. Hablamos mucho de la guerra, de la Alameda de Osuna. Apalabramos los derechos de la obra en trescientas mil pesetas (...). Lo empecé a mover. Hablé con un amigo que estaba en una distribuidora. Me dijo: *Que vengas, que le puede interesar a Andrés Vicente Gómez*. Este quiso tener una carta de compromiso de Sender, cosa que el novelista no tuvo inconveniente en confirmar por escrito. Había que ingresar el dinero en una cuenta bancaria. Asumió la responsabilidad Vicente Gómez. Se concertó todo con el banco. Llegó el verano y en agosto me fui como siempre a San Juan. El ingreso se tenía que hacer el 31 de agosto. Regreso el 2 de septiembre. Tenía que poner un telegrama a Sender, pero la cantidad no se ingresó. CANCELÉ el compromiso con Gómez y se lo dije a Sender.”⁵⁷²

Pocos días después, Serrano de Osma escribe una carta a Sender donde le pone al corriente de todo lo sucedido. A pesar de la cancelación del compromiso con la empresa de Andrés Vicente Gómez, el director de *Rostro al mar*, inasequible al desaliento, sigue creyendo en la viabilidad del proyecto: “Tengo tanta fe en la obra y en sus posibilidades para cine, que estoy convencido de que va a salir una de las películas más importantes del cine español de todos los tiempos. Y es el momento de hacerla. Y por alguien que como yo ha vivido nuestra guerra”⁵⁷³. Tendría que pasar todavía casi una década para que la célebre novela de Sender se convirtiera finalmente en película. Carambolas del destino, *Réquiem por un campesino español* (Francesc Betriu, 1985) acabaría siendo dirigida por uno de sus antiguos alumnos.

Como ya he adelantado líneas más arriba, una oferta para trabajar en la Filmoteca Nacional, que por aquel entonces dirigen y presiden respectivamente, sus amigos Florentino Soria y Luis García Berlanga, es la excusa que Serrano andaba buscando para bajar de manera definitiva la persiana de su galería de arte y poder así volver a dedicar su tiempo a aquello que concentró siempre todo su

⁵⁷² En una entrevista con Lopez Clemente publicada en *Arte fotográfico*, nº 333, septiembre 1979.

⁵⁷³ La carta ha sido localizada en el archivo personal de Serrano de Osma y lleva fecha del 13 de septiembre de 1976.

interés. En cierto sentido, el Archivo de la Filmoteca es un destino lógico para un hombre de cine que siempre mostró en sus escritos una seria preocupación por el carácter extremadamente perecedero del arte que amaba⁵⁷⁴. Según han contado varios de los historiadores del cine español que por aquellas fechas eran asiduos del archivo, el celo con que Serrano de Osma custodiaba aquellas viejas películas que le habían sido encomendadas, fue en su momento el origen de no pocas discusiones e incluso de algún acalorado enfrentamiento. Paradojas de la vida, poco tiempo después, uno de aquellos investigadores que importunaban al Jefe del Archivo de Films de la Filmoteca con sus continuas peticiones de material, sería el encargado de organizar una retrospectiva, dentro del Festival de cine de Valladolid, en torno a su obra que acabaría siendo el origen de una feliz y oportuna rehabilitación.

Ya a principios de 1983 la III Edición del Festival Internacional de Sevilla, que dirige por aquel entonces un viejo conocido de estas páginas, José Gutiérrez Maesso, había programado *Embrujo* dentro de un ciclo que bajo el genérico nombre de “Andalucía en el cine” agrupaba una variopinta selección de películas de diversas nacionalidades y épocas. La obtención de un premio especial que otorgaba la Federación de Cineclubs vino a confirmar algo que la revista oficial del certamen ya había adelantado: que *Embrujo* había sido “la estrella indiscutible”⁵⁷⁵ del ciclo. Pero como apuntaba en el párrafo anterior, el momento decisivo dentro de este incipiente proceso de rehabilitación que experimenta la figura de Carlos Serrano de Osma a principios de los ochenta, va a tener lugar en el mes de octubre de 1983 y en el marco de la 28 Edición de la Semana Internacional de Cine de Valladolid: tiempo, evento y lugar que Julio Pérez Perucha aprovecha para organizar la mencionada retrospectiva, que además de la

⁵⁷⁴ Por ejemplo, en un artículo sintomáticamente titulado “El cine y el tiempo” que publica en *Radiocinema* en 1941. Puede consultarse en Pérez Perucha, Julio, *op. cit.*, pp. 111-113.

⁵⁷⁵ En el boletín oficial del Festival Internacional de Cine de Sevilla que se publica el 7 de enero de 1983. Diego Galán, enviado especial del diario EL PAÍS, habla del filme y de su pase en el festival en parecidos términos: “Por otra parte, en una de las secciones paralelas del festival se ha presentado la asombrosa película que Carlos Serrano de Osma dirigió en 1947 para Lola Flores y Manolo Caracol. *Embrujo* no es, a pesar de ese reparto, una película enclave en el género del cine folklórico; más aún, es una película de imposible clasificación. De cine telúrico hablaba el director cuando, con un osadía que sorprende más según avanzan los años, decidió reemplazar los rostros de los populares artistas por una serie de imágenes que debían más al superrealismo francés de los años veinte que a la esterilidad creativa de la posguerra española. *Embrujo* ha sido recuperada por el festival de Sevilla; los fervientes aplausos del público deben invitar ahora a exhibidores comerciales o de la pequeña pantalla a su urgente conocimiento por los demás españoles (aparecida en EL PAÍS del 5 de enero de 1983).

proyección de sus películas incluye ponencias, debate y la oportuna publicación de un estudio monográfico en torno a la obra del cineasta homenajeado (al que tantas veces he recurrido en estas páginas) y que va a tener importantes consecuencias.

Integrada en un movimiento más amplio y fundamental de revisión de la historia del cine español que arranca por aquellas fechas y que alcanza hasta nuestros días (por ejemplo, en las páginas del estudio que el paciente lector tiene ahora entre sus manos) esta retrospectiva va a poner en circulación la obra de un cineasta que, ninguneado en su tiempo, había sido después sistemáticamente ignorado por los críticos e historiadores de las generaciones siguientes⁵⁷⁶. La otra consecuencia tiene un alcance más limitado pero, a mi modo de ver, igualmente decisiva. Durante la celebración del homenaje que le rinde el Festival de Valladolid, Serrano de Osma asiste, entre incrédulo y entusiasmado, al acontecimiento más importante de su carrera profesional: después de casi medio siglo de plena dedicación al cinema español el conjunto de su obra es, por vez primera, justamente valorado. Como es fácil imaginar, este tardío y desde luego inesperado reconocimiento (Serrano estaba ya para entonces plenamente convencido de que su obra carecía de interés; de ahí que, como ha recordado

⁵⁷⁶ Juan Miguel Company cubre para *Contracampo* el Festival de Valladolid y escribe lo siguiente a propósito de la retrospectiva: “La proyección de los seis films que Carlos Serrano de Osma realizara entre 1946 y 1960, arrojaron una nueva e inopinada luz sobre un sector de la Historia del Cine Español –el perteneciente a uno de los miembros de la generación de cineastas formada en las plataformas de intervención cultural de la República- cuyos frutos se situaban, voluntariamente, en los márgenes del cine mayoritariamente auspiciado por el aparato estatal del franquismo. Títulos tan singulares como *Abel Sánchez* (1946), *Embrujo* (1947), *La sirena negra* (1947), *La rosa roja* (1960) testimonian no tan sólo una radical disconformidad de su realizador con el entorno cinematográfico de su época, sino también una capacidad de reclamar la singularidad –es decir: la pertinencia formal- a partir, precisamente, de una escritura fílmica impecablemente trabajada.” (Company, Juan Miguel, “Valladolid: transición y despegue”, *Contracampo*, num. 34, año V, invierno de 1984). Muy distinta es la opinión que a Miguel Marías, corresponsal en Valladolid para *Casablanca*, le merecen las retrospectivas que el certamen vallisoletano dedica a las figuras de Serrano de Osma y Luis Marquina: “Tras añadir *Embrujo* (1947) a mi exiguo conocimiento de las obras respectivas de Serrano de Osma y Marquina, sigo sin ganas de profundizar en sus carreras y sin comprender qué razones puede haber para la reivindicación sistemática de cineastas españoles justamente olvidados [probablemente incluya dentro de esta categoría a Edgar Neville, merecedor de una retrospectiva similar en la edición anterior de este mismo festival] en que se han embarcado algunos amigos: desgraciadamente, no basta con excavar para encontrar oro.” (Marías, Miguel, “XXVIII Semana Internacional de Cine”, en *Casablanca*, num. 36, diciembre de 1983).

Francesc Llinás⁵⁷⁷, ni siquiera fuera capaz de compartirla con sus alumnos de la EOC) sume al director de *Abel Sánchez* en un estado de euforia que va a ser el origen (lo han adivinado) de nuevos proyectos.

Ya en el transcurso del festival, Serrano de Osma comienza a hablar de una adaptación para la pantalla de la vida de Antonio Machado y de un curioso proyecto, basado en un relato de Manuel Azaña, para el que esperaba contar con auténticos enfermos mentales⁵⁷⁸. De ambos proyectos se va a hacer eco L. M. de Dios en EL PAÍS (23-10-83):

“Su próximo film será una biografía de Antonio Machado. También proyecta llevar a celuloide uno de los episodios que narra Azaña en *La velada de Benicarló*: intentará reconstruir los sucesos que ocurrieron en 1936 en la localidad de Ciempozuelos, cuando la población huyó del lugar ante el estallido de la guerra civil y las viviendas fueron ocupadas por los residentes de los dos manicomios del pueblo, quienes organizaron allí una comuna que funcionó con normalidad. Serrano de Osma pretende repetir en 1984 ó 1985 esta experiencia y filmar lo que suceda”

⁵⁷⁷ En la necrológica que Francesc Llinás publica en *Contracampo* al año siguiente, además de aportar este dato se relata una anécdota que tuvo lugar en el transcurso de la retrospectiva de Valladolid y que he considerado oportuno recuperar aquí: “No era un hombre reticente con los críticos, como tantos otros cineastas, temerosos –sus razones tendrán– de toda teorización. Cuando Carlos le decía a José Luis Téllez *desde que he leído tu texto entiendo por fin mis películas* había en su actitud algo más que un afectuoso humor. Era un cineasta que aceptaba la crítica, que reflexionaba sobre su obra y que, tras la *rehabilitación* que para él supusieron aquellos días, pensaba en rodar de nuevo” (LLlinás, Francesc, “Carlos Serrano de Osma, un amigo”, *Contracampo*, num. 37, otoño 1984).

⁵⁷⁸ Antes de escribir los guiones para estos dos nuevos proyectos, Serrano de Osma había elaborado en 1980 un tratamiento para un filme que iba a titularse *El peregrino raro*. Ambientada en el Madrid del Siglo de Oro la anécdota central de este tratamiento tenía como protagonistas a los miembros de una, en extremo peculiar orden religiosa, que residía en el Monasterio de la Encarnación Benita y cuyos integrantes eran comúnmente conocidos como “Los iluminados”. Según se advierte en la presentación del tratamiento, estos *iluminados* “eran gentes que pretendían recibir directamente de Dios una luz especial que les hacía aptos para la revelación y la perfección, y algunos de sus seguidores propugnaban el ayuntamiento carnal entre monjes o clérigos y mujeres santas con el fin de engendrar profetas”. Además del mismísimo demonio (al que las siempre solícitas religiosas llaman el *Peregrino Raro*) y su hiperactivo séquito de “machos cabrios humanoides”, por las siempre acogedoras celdas del susodicho monasterio circulan también el Conde Duque de Olivares, su parienta y el cuarto Felipe. Como era de esperar, a partir de tan tancaminosos mimbres, el autor elabora un tratamiento que de haberse llevado a la pantalla habría dado lugar al consabido porno blando, o, en el mejor de los casos, a una improbable revisitación, en clave ya directamente pornográfica y con esporádicas incursiones en la comedia fantástica, de las hazañas, y no precisamente bélicas, del monarca y su corte.

Finalmente, como tantas otras veces, ambos proyectos quedarían en nada y Serrano de Osma, a quien la Filmoteca habían concedido la jubilación un par de años atrás, tendría que conformarse con trabajar como dialoguista en un guión de Vicente Timeo titulado, *Alfonso XIII. Historia de un exilio*.

A principios de 1984, José Esteban Lasala, antiguo alumno de Serrano y director de la revista *Cine Nuevo*, le ofrece dirigir un cortometraje sobre Gaudí en la ciudad condal. Sin pensárselo dos veces, el director de *La sombra iluminada* acepta un encargo que, casualidades de la vida, de hacerse realidad, le va a permitir reanudar su carrera en el mismo lugar donde la interrumpió veinte años atrás; la misma y acogedora ciudad donde durante unas cuantas, contadas semanas, separadas a veces por años, había tenido la oportunidad, la suerte y el privilegio de hacer aquello para lo que siempre se supo predestinado. Poco antes del inicio del rodaje, Serrano de Osma se traslada, con varios libros sobre la vida y la obra de Gaudí bajo el brazo, a su residencia de verano en San Juan (Alicante). Un infarto, quien sabe si provocado por esa mezcla de inquietud y entusiasmo desbordante que embarga siempre al principiante poco antes del debut, acaba de manera fulminante con su vida el 26 de Julio de 1984. Al día siguiente, la página de cultura de algún diario de Madrid entona a media voz el consabido réquiem por un cineasta español.

FILMOGRAFÍA

COMO DIRECTOR

ESTAMPAS DE LUZ (cm) 1941

Producción: Organización Nacional de Ciegos. **Guión:** Carlos Serrano de Osma. **Fotografía:** Julián de la Flor. **Ayudante de dirección:** Francisco Illera. **Asistente de fotografía:** Francisco Hernández Blasco. **Locutor:** Fernando Fernández de Córdoba. **Ingeniero de sonido:** Ezequiel Selgás. **Música:** Joaquín Rodrigo (adaptación). **Laboratorio:** Cinematiraje Riera (Madrid). **Metraje:** 500 metros. **Duración:** 20 minutos (aprox.).

CÁCERES (cm) 1941

Producción: Delegación Sindical Provincial de Cáceres. **Guión:** Carlos Serrano de Osma. **Ayudante de dirección y Fotografía:** Aniceto Fernández Armayor.

SILICOSIS (cm) 1942

Producción: Delegación Nacional de Sanidad. **Argumento:** Alfonso de la Fuente. **Guión:** Carlos Serrano de Osma y Aniceto Fernández Armayor. **Ayudante de dirección:** Aniceto Fernández Armayor. **Fotografía:** Salvador Gijón. **Montaje:** Rafael Simancas. **Laboratorio:** Madrid Film. **Metraje:** 600 metros. **Duración:** 23 minutos (aprox.). **Distribuidora:** NO-DO. **Estreno:** 6.6.1943; cine Barceló (Madrid).

PESTE BLANCA (cm) 1943

Producción: Delegación Nacional de Sanidad. **Argumento:** Alfonso de la Fuente. **Guión:** Carlos Serrano de Osma y Aniceto Fernández Armayor. **Ayudante de dirección:** Aniceto Fernández Armayor. **Fotografía:** Salvador Gijón y Miguel Ángel García Basabe. **Montaje:** Manuel Simancas. **Laboratorio:** Madrid Film. **Metraje:** 625 metros. **Duración:** 25 minutos (aprox.). **Distribuidora:** NO-DO. **Estreno:** 6.6.1943; cine Barceló (Madrid).

ESCOLIOSIS (cm) 1944

Producción: Delegación Nacional de Sanidad. **Argumento:** Alfonso de la Fuente. **Fotografía:** Salvador Gijón.

COMPOSTELA, CIUDAD UNIVERSITARIA (cm) 1944

Producción: Sindicato Español Universitario. **Guión literario:** Pío Ballesteros. **Guión técnico:** Carlos Serrano de Osma. **Ayudante de dirección y montaje:** Aniceto Fernández Armayor. **Fotografía:** Salvador Gijón. **Locutor:** Ignacio Mateo. **Laboratorio:** Madrid Film. **Metraje:** 450 metros. **Duración:** 15 minutos (aprox.).

ABEL SÁNCHEZ. HISTORIA DE UNA PASIÓN 1946

FICHA TÉCNICA. **Producción:** Producciones BOGA, S.A. **Argumento:** la novela de Miguel de Unamuno del mismo título. **Guión literario:** Pedro Lazaga. **Guión técnico:** Carlos Serrano de Osma. **Fotografía:** Emilio Foriscot. **Montaje y trucos:** Antonio Graciani. **Decorados:** José G. de Ubieta. **Música:** Jesús García Leoz. **Ayudante de dirección:** José G. de Ubieta. **Script:** Luis García. **Regidor:** Avelino Santana. **Ayudante de fotografía:** Salvador Torres Garriga. **Auxiliar de fotografía:** Aurelio Larraya. **Foto-fija:** Juan Maymó. **Efectos fotográficos especiales:** Ramón de Baños. **Muebles y atrezzo:** Miró. **Vestuario:** Jesús Vargas, Encarnación Gutiérrez (aviosa). **Maquillaje:** Rodrigo Gurrucharri. **Peluquería:** Elisa Aspach. **Ayudante de maquillaje:** Asunción Sánchez. **Sonido:** Francisco Gómez Méndez. **Ayudante de montaje:** Hortensina Ros. **Director General de Producción:** Fernando Butragueño Benavente. **Jefe de Producción:** José Antonio Martínez de Arévalo. **Estudios:** Diagonal (Barcelona). **Duración del rodaje:** 19.5.1946 al 12.7.1946. **Laboratorio:** Cinematiraje Riera (Madrid). **Revelado de la primera copia:** 22.8.1946. **Trucajes:** Cinefoto (Barcelona). **Metraje:** 2.156 metros. **Duración:** 72 minutos. **Calificación administrativa:** Primera. **Calificación moral:** mayores con cortes. **Distribución:** Exclusivas Ernesto González (Madrid) y Exclusivas José Balart (Barcelona). **Estreno:** 26.11.1946: cine Fantasio (Barcelona) y 10.3.1947: cine Capitol (Madrid)

FICHA ARTÍSTICA. Manuel Luna (Joaquín Monegro), Roberto Rey (Abel Sánchez), Alicia Romay (Helena), Mercedes Mariño (Antonia), Rosita Valero (Joaquinita), Rafael de Penagos (Abelín), Fernando Sancho (Caín), Antonio Bofarull (Federico Cuadrado), Arturo Cámara (Don Vicente), Eugenia Roca

(cupletista), Pedro Portabella (Don León), Carlos Serrano de Osma (locutor y Lucifer).

EMBRUJO 1947

FICHA TÉCNICA. Producción: Producciones BOGA, S.A. **Argumento:** Pedro Lazaga, Carlos Serrano de Osma. **Guión:** Pedro Lazaga y Carlos Serrano de Osma. **Fotografía:** Salvador Torres Garriga. **Montaje:** Antonio Graciani. **Decorados y figurines:** José G. de Ubieta. **Música:** Jesús García Leoz. Canciones: Antonio Quintero y Rafael de León (letra); Manuel L. Quiroga (música). **Música:** Jesús García Leoz. **Dirección coreográfica:** Juan Magriñá. **Ayudante de dirección:** Pedro Lazaga y Francisco Illera. **Script:** Luis Boada. **Regidor:** José Zaro. **Ayudante de fotografía:** Aurelio Larraya. **Auxiliar de fotografía:** Ricardo Albiñana. **Foto-fija:** Juan Maymó. **Muebles y atrezzo:** Miró. **Aviosa:** Encarnación Gutiérrez. **Vestuario:** Modas Ubach. **Maquillaje:** Rodrigo Gurrucharri. **Peluquería:** Pilar Campanals. **Ayudante de maquillaje:** Asunción Sánchez. **Sonido:** Francisco Gómez. **Ayudante de montaje:** Pepita Orduña. **Director General de Producción:** Fernando Butragueño. **Jefe de Producción:** José Antonio Martínez Arévalo. **Ayudante de Producción:** Francisco de Barnola. **Estudios:** Orpheu Films (Barcelona). **Duración del rodaje:** 25.9.46 al 27.12.46. **Laboratorio:** Cinefoto (Barcelona). **Revelado de la primera copia:** 24.3.1947. **Metraje:** 2.214 metros. **Duración:** 71 minutos. **Calificación administrativa:** Segunda. **Calificación moral:** Autorizada para mayores de 16 años. **Distribución:** Exclusivas Ernesto González. **Estreno:** 1.9.1947: cine Fantasio (Barcelona); 29.4.1948: cine Imperial (Madrid)

FICHA ARTÍSTICA. Lola Flores (Lola), Manolo Ortega *Caracol* (Manolo), Fernando Fernán Gómez (Mentor), Camino Garrigó (Taranta), María Dolores Pradera (Tita), Fernando Sancho (Mister Benson), Antonio Bofarull (Don Antonio), Joaquín Soler Serrano (Roberto), Jesús Puche (Jonson), Julita Molina (Eugenia), Charito Montemar (chica de conjunto), Juan Magriñá (bailarín), Vila (violinista), *La Bella Dorita* (cantante junto al farol), Cuerpo de baile del Liceo de Barcelona (bailarines).

LA SIRENA NEGRA 1947

FICHA TÉCNICA. Producción: Producciones BOGA, S.A. **Argumento:** la novela del mismo título de Emilia Pardo Bazán. **Guión literario:** José Antonio Cabezas, Juan Manuel Vega Picó. **Guión técnico:** Carlos Serrano de Osma, Pedro

Lazaga. **Fotografía:** Salvador Torres Garriga. **Decorados y figurines:** José G. de Ubieta. **Montaje:** Antonio Graciani. **Música:** Jesús García Leoz. **Ayudante de dirección:** Pedro Lazaga. **Secretario de dirección:** Luis Boada. **Script:** Francisco Illera. **Regidor:** Antonio Mos. **Ayudante de fotografía:** Aurelio Larraya. **Auxiliar de fotografía:** Ricardo Albiñana. **Foto-fija:** Emilio Godes. **Muebles y atrezzo:** Miró. **Aviosa:** Encarnación Gutiérrez. **Vestuario:** Altas modas artísticas, Encarnación Gutiérrez (aviosa). **Zapatería:** Arbós. **Maquillaje:** Antonio Turell. **Peluquería:** Elisab Aspachs. **Ayudante de maquillaje:** Práxedes Martínez. **Sonido:** Francisco Gómez. **Locutor:** Rafael Navarro García. **Ayudante de montaje:** Pepita Orduña. **Director General de Producción:** Fernando Butragueño. **Jefe de Producción:** José Antonio Martínez Arévalo. **Ayudante de Producción:** Francisco de Barnola. **Estudios:** Diagonal (Barcelona). **Duración de rodaje:** 10.3.1947 al 26.5.1947. **Laboratorios:** Cinefoto (Barcelona). **Revelado de la primera copia:** 26.7.1947. **Metraje:** 2.108 metros. **Duración:** 70 minutos. **Calificación administrativa:** Primera B. **Calificación moral:** Autorizada para mayores de 16 años. **Distribución:** Producciones BOGA, S.A. **Ertreno:** 7.8.1948: cine Alcazar (Barcelona); 28.8.1950: Palacio de la Prensa (Madrid)

FICHA ARTÍSTICA. Fernando Fernán Gómez (Gaspar de Montenegro), Isabel de Pomes (Miss Annie), José María Lado (Solís), Anita Farra (Camila), Maruja Asquerino (Trini), Graciela Crespo (Rita), Fernando Sancho (Tadeo), Ramón Martorí (el médico), Modesto Cid (sacerdote), Ketty Clavijo (Ketty), Pilar Olivar (portera), Carmen Navarro (sirvienta), Alberto Roxi (Tabernero), Antonio Mos (jardinero), Carlos Serrano de Osma (Sr. de Montenegro).

LA SOMBRA ILUMINADA 1948

FICHA TÉCNICA. **Producción:** Taurus Films. **Argumento y guión literario:** Juan Antonio Cabezas y Juan Manuel Vega Picó. **Guión técnico:** Carlos Serrano de Osma. **Fotografía:** Juan Mariné. **Decorados:** Francisco Canet Cubel. **Montaje:** Sara Ontañón. **Música:** Jesús García Leoz. **Ayudante de dirección:** E. Fernández Sagasetta. **Script:** Lucía Martín. **Ayudante de fotografía:** Jesús Rosellón. **Auxiliar de fotografía:** José Marina. **Foto-fija:** Julio Ortas. **Regidor:** Bernardo Pedro Gómez del Olmo. **Muebles y atrezzo:** Vázquez, Mengíbar. **Vestuario:** P. Alfaro, Peris Hnos. **Maquillaje:** Juan Farsac. **Sonido:** Antonio Alonso. **Jefe de Producción:** Ramiro Manteca. **Ayudante de Producción:** Ricardo Sanz. **Estudios:** CEA (Madrid). **Duración de rodaje:** 15.12.47 al 23.3.48. **Laboratorios:** Madrid Films (Madrid). **Revelado de la primera copia:** 26.7.48. **Metraje:** 2.100 metros. **Duración:** 70 minutos. **Calificación administrativa:**

Segunda B. **Calificación moral:** Autorizada para mayores de 16 años. **Distribución:** Metro-Goldwin-Mayer. **Estreno:** 13.2.1950: cine Windsor (Barcelona); 31.5.50: Palacio de la Prensa (Madrid)

FICHA ARTÍSTICA. Luis Prendes (Daniel), Asunción Sancho (Emma), Honorina Fernández (Andrea), Nicolás D. Perchicot (Director-Médico), José Prada (Juez), Félix Fernández (Lolo), Manuel Requena (borracho), Manuel Aguilera (empresario), Rufino Inglés (Inspector), Francisco Alonso (enfermo), Arturo Marín (Tío Mondas), Concha López Silva (vecina 1ª), Amparo Reyes (vecina 2ª), María Banquer (vecina 3ª), Eulalia del Pino ("La Faraona"), José Vilasante (policia), J. García Valbuena (secretario judicial).

***CERCO DE IRA* (Inacabada) 1950**

FICHA TÉCNICA. Producción: Castilla Films. **Argumento y guión:** Juan Antonio Bardem, Luis G. Berlanga, Florentino Soria y Agustín Navarro. **Fotografía:** Christien Anwander, Sebastián Perera. **Música:** Jesús García Leoz. **Ambientador:** Carlos Serrano de Osma. **Ayudante de dirección:** Enrique Eguiluz. **Script:** Francisco Illera. **Ayudante de fotografía:** Angel Ampuero. **Auxiliar de fotografía:** Ricardo Navarrete. **Foto-fija:** Miguel Guzmán. **Maquillaje:** María Luisa de la Torre. **Director General de Producción:** Francisco de Barnola. **Jefe de Producción:** Francisco de Barnola. **Jefe de Producción:** Ángel Rosón, Gumersindo Montes Agudo. **Laboratorios:** Arroyo (Madrid).

FICHA ARTÍSTICA. Asunción Sancho (Marta), Antonio Almorós (D. Martín), Rafael Bardem y actores naturales de la isla.

***ROSTRO AL MAR* 1951**

FICHA TÉCNICA. Producción: Titán Films. **Argumento:** Antonio Bofarull. **Guión:** Julio Coll, Jose Germán Huici y Antonio Ferrer. **Diálogos:** José Antonio Pérez Torreblanca. **Fotografía:** Sebastián Perera (interiores) y Salvador Torres Garriga (exteriores). **Decorados:** Ramón Matéu. **Montaje:** Antonio Canovas. **Música:** Ramón Ferrer Fitó. **Canción:** "C'est un amour a Paris"; letra: Henry Maeuer. **Ballet:** *Esbart de dançaires de Figueras*, dirigido por J. Matas Higuane. **Ayudante de dirección:** Agustín Navarro. **Script:** José María Nunes. **Regidor:** Antonio Mos. **Ayudante de fotografía:** Ángel Ampuero. **Auxiliar de fotografía:** Rafael D'Ocón. **Foto-fija:** Juan Maymó. **Muebles y atrezzo:** Miró. **Vestuario:**

Casa Hernández, Anita Picart. (aviosa) **Maquillaje:** Maruja Moro. **Peluquería:** Angelita Barba. **Sonido:** Miguel Sitges. **Ayudante de montaje:** Angelita Pruna. **Jefe de Producción:** Antonio Bofarull. **Ayudante de Producción:** M. Riba Abizanda. **Estudios:** Orphea Films (Barcelona). **Duración del rodaje:** 4.12.1950 al 30.4.1951. **Laboratorios:** Cinefoto (Barcelona). **Revelado de la primera copia:** 11.6.51. **Metraje:** 2.700 metros. **Duración:** 83 minutos. **Calificación administrativa:** Primera. **Calificación moral:** Autorizada para mayores. **Distribución:** R.K.O. Radio Films. **Estreno:** 8.9.1952: cines Astoria y Cristina (Barcelona); 30.11.1953: cines Actualidades y Voy (Madrid).

FICHA ARTÍSTICA. Eulalia Montero (Isabel), Carlo Tamberlani (Alberto), Antonio Bofarull (Manuel), José Manuel Soriano (Ramón), Camino Garrigó (Doña María), Paco Melgares (Marcos), Lili Vicenti (Catherine), Fortunato García, José Bruguera, José Gayán, Illa Sertí, José Pinillo, Montserrat García, Guillermo Urtazun, José Luis Quintana, Antonio Piñeiro, Dani Raydel y su Orquesta.

ÁVILA (cm) 1958

Producción: Visor Films. **Argumento y guión literario:** Agustín Navarro. **Guión técnico:** Carlos Serrano de Osma. **Fotografía:** Manuel Rojas (Eastmancolor y Totalscope). **Montaje:** Mercedes Alonso. **Música:** Rafael Martínez Torres sobre motivos de Tomás Luis de Victoria. **Dirección musical:** Victorino Echevarría. **Jefe de Producción:** José Luis Barbero. **Locutores:** Antolín García Rodríguez y Rosita Valero Gómez. **Duración rodaje:** 7.7.1958 al 26.7.1958. **Laboratorios:** Fotofilm (Barcelona). **Metraje:** 275 metros. **Duración:** 10 minutos. **Calificación administrativa:** Interés Nacional. **Calificación moral:** Autorizada para todos los públicos. **Distribuidora:** Dipenfa.

SORIA, DOCE LINAJES (cm) 1959

Producción: Visor Films. **Guión:** Carlos Serrano de Osma. **Fotografía:** Miguel F. Mila (Eastmancolor y pantalla panorámica). **Ayudante de fotografía:** Julio Pérez de Rozas. **Montaje:** Mercedes Alonso. **Ayudante de montaje:** Juan José Casenave. **Música:** Rafael Martínez Torres sobre temas de Francisco García Muñoz. **Sonido:** Francisco Mansó. **Locutor:** Ángel María Baltanás. **Regidor:** Carlos Serrano Mañueco. **Duración rodaje:** 2.9.1959 al 14.9.1959. **Laboratorios:** Fotofilm (Barcelona). **Metraje:** 282 metros. **Duración:** 10 minutos. **Calificación administrativa:** Primera A. **Calificación Moral:** Autorizada para todos los públicos. **Distribuidora:** Hispamex.

TIERRAS DE SORIA (cm) 1959

Producción: Visor Films. **Guión:** Carlos Serrano de Osma. **Fotografía:** Miguel F. Mila (Eastmancolor y pantalla panorámica). **Ayudante de fotografía:** Julio Pérez de Rozas. **Montaje:** Mercedes Alonso. **Ayudante de montaje:** Juan José Casenave. **Música:** Rafael Martínez Torres sobre temas de Francisco García Muñoz. **Sonido:** Francisco Mansó. **Locutor:** Ángel María Baltanás. **Regidor:** Carlos Serrano Mañueco. **Duración rodaje:** 2.9.1959 al 14.9.1959. **Laboratorios:** Fotofilm (Barcelona). **Metraje:** 300 metros. **Duración:** 10 minutos. **Calificación administrativa:** Primera A. **Calificación moral:** Autorizada para todos los públicos. **Distribuidora:** Hispamex.

LA ROSA ROJA 1960

FICHA TÉCNICA. **Producción:** Visor Films y Espejo Films. **Guión literario:** Manuel Barrios, José Luis Albéniz. **Guión técnico:** Carlos Serrano de Osma. **Fotografía:** Miguel F. Milá (Eastmancolor y pantalla panorámica). **Decorados y ambientación:** Santiago Ontañón. **Montaje:** Mercedes Alonso. **Música:** Salvador Ruíz de Luna. **Canciones:** Ruíz, Puig, Manzano, Rosado (letras); Serrapí, Escolies, Roca (música). **Ayudante de dirección:** José Luis Barbero. **Script:** Paquita Vilanova. **Regidor:** Manuel Rubio. **Ayudante de fotografía:** Julio Pérez de Rozas. **Auxiliar de fotografía:** Hans Burman. **Foto-fija:** Emilio Ruíz. **Constructor de decorados:** Enrique Bronchalo. **Muebles y atrezzo:** Miró. **Sastrería:** Manuel García, María Rubio. **Vestuario:** Peris Hnos. **Maquillaje:** Práxedes Martínez. **Ayudante de maquillaje:** Amparo Primo. **Sonido:** Carlos de la Riva. **Ayudante de montaje:** Angeles Pruna. **Director General de Producción:** José Luis Albéniz. **Jefe de Producción:** José Luis Jerez. **Ayudante de Producción:** Marcelino Riba Abizanda. **Estudios:** Orphea Films (Barcelona). **Duración del rodaje:** 16.11.1959 al 12.2.1960. **Laboratorios:** Fotofilm (Barcelona). **Metraje:** 2.234 metros. **Duración:** 80 minutos. **Calificación administrativa:** Segunda A. **Distribución:** Exclusivas Floralva. **Estreno:** 1.8.1963: cine Gran Vía (Madrid).

FICHA ARTÍSTICA. Micaela (Dolores, *La Parrala*), Luis Peña (Luis Conde), Pedro Porcel (Padre Guzmán), Conrado San Martín (José Manuel), Antonio Almorós (Antonio, *El Portugués*), Emilio Sancho (*Lobanito*), Santiago Ontañón (Silverio Falconetti), Juan José (Maestro Guzmán), Rafael Bardem (*El Séneca*), Elena Espajo (la bailarina), Arturo López González, Santiago Rivero, José Cases, Camino Delgado, Juan Juliana, Pepita Fornés, Carmina, Antonia Manau, Salvador Muñoz, Francisco Prima, María Zaldivar, Modesto Vilanova, Antonio Andrada,

Pepita Paláu, Miguel Garáu, José Guerra, Luis del Pueblo, Pilarín Bravo, Francisco Pallarés, Maribel Muñoz, Juan Villalonga, Gaspar González, César Osinaga, Purita Mateo, Heriberto Bronchud, Merche Ruíz.

ORGANICE SU ARCHIVO (cm/industrial) **1963**

Producción: Comisión Nacional de Productividad (Ministerio de Industria).
Guión y asesoría técnica: Carlos Cerquella. **Fotografía:** Juan Ruiz Romero.
Montaje: Rafael Simancas. **Sonido:** Juan Justo. **Metraje:** 300 metros. **Duración** 11 minutos. **Laboratorios:** Cinematiraje Riera (Madrid).

UNA TAZA DE CAFÉ (cm/industrial) **1963**

Producción: Comisión Nacional de Productividad (Ministerio de Industria).
Fotografía: Juan Ruiz Romero.

ACABADO DE MUEBLES (cm/industrial) **1964**

Producción: Comisión Nacional de Productividad (Ministerio de Industria).
Fotografía: Juan Ruiz Romero.

CONTROLE SUS IMPRESOS (cm/industrial) **1964**

Producción: Comisión Nacional de Productividad (Ministerio de Industria).
Fotografía: Juan Ruiz Romero.

COMO CO-REALIZADOR

FISIOLOGÍA DEL EJERCICIO (cm) [Inacabada] **1944**

Producción: Obra Sindical del 18 de julio. **Dirección:** Aniceto Fernández Armayor y Carlos Serrano de Osma. **Guión:** Aniceto Fernández Armayor y Carlos Serrano de Osma. **Fotografía:** Miguel Ángel García Basabe. **Estudios:** Roptence (Madrid).

***TRAUMATOLOGÍA DE URGENCIA DEL TRABAJO* (cm) [Inacabada] 1944**

Producción: Obra Sindical del 18 de julio. **Dirección:** Aniceto Fernández Armayor y Carlos Serrano de Osma. **Guión:** Aniceto Fernández Armayor y Carlos Serrano de Osma. **Fotografía:** Alfonso Nieva. **Montaje:** Rafael Simancas. **Locutor:** Ignacio Mateo.

***TUBERCULOSIS OSTEO-ARTICULAR* (cm) 1944**

Producción: Obra Sindical del 18 de julio. **Dirección:** Aniceto Fernández Armayor y Carlos Serrano de Osma. **Guión:** Aniceto Fernández Armayor y Carlos Serrano de Osma. **Fotografía:** Alfonso Nieva. **Estudios:** Roptence (Madrid). **Laboratorios:** Madrid Film (Madrid). **Distribuidora:** NO-DO.

***INFANCIA RECOBRADA* (cm) 1945**

Producción: Delegación Nacional de Sanidad. **Dirección:** Aniceto Fernández Armayor y Carlos Serrano de Osma. **Argumento y Guión:** Carlos Serrano de Osma y Aniceto Fernández Armayor. **Fotografía:** Miguel Ángel García Basabe. **Duración del rodaje:** 15.1.1944 al 31.8.1945. **Metraje:** 317 metros. **Duración:** 10 minutos (aprox.). **Laboratorios:** Madrid Film. **Revelado de la primera copia:** 31.8.1945.

***PARSIFAL* 1951**

FICHA TÉCNICA. **Producción:** Satrunino Huguet S.A. **Dirección:** Daniel Mangrané y Carlos Serrano de Osma. **Argumento:** Daniel Mangrané (inspirado libremente en antiguos poemas y leyendas del Santo Grial y en la ópera de Richard Wagner). **Guión literario:** Daniel Mangrané, Francisco Naranjo, Ángel Zúñiga. **Guión técnico:** Carlos Serrano de Osma. **Diálogos:** José Antonio Pérez Torreblanca. **Fotografía:** Cecilio Paniagua. **Decorados:** José Caballero. **Montaje:** Antonio Canovas. **Música:** Richard Wagner. **Dirección musical:** Ricardo Lamote de Grignon. **Figurines:** Manuel Muntañola. **Ambientador:** Daniel Mangrané. **Ayudante de dirección:** Agustín Navarro. **Script:** Pepita Pruna. **Regidor:** José Zaro. **Ayudante de fotografía:** Mario Pacheco. **Auxiliar de cámara:** Ricardo Andreu. **Foto-fija:** Emilio Godes. **Efectos especiales:** Daniel Mangrané. **Constructor de decorados:** Enrique Bronchalo. **Muebles y atrezzo:** Ramón Miró, Francisco Artigas. **Sastrería:** Peris Hnos. **Vestuario:** Marbel. **Maquillaje:** Rodrigo Gurrucharri. **Peluquería:** A. Turell. **Ayudante de peluquería:** Amelia Alcaraz. **Ayudante de maquillaje:** Dolores Clavell. **Sonido:** Juan Flierbaum.

Ayudante de montaje: Ángeles Pruna. **Jefe de Producción:** Jesús María López Patiño. **Ayudante de Producción:** Victoriano G. Giraldo. **Titulares:** Juan Frexe. **Estudios:** Orphea Films (Barcelona). **Duración de rodaje:** 11.6.1951 al 5.9.1951. **Laboratorios:** Cinefoto (Barcelona). **Revelado de la primera copia:** 28.11.1951. **Metraje:** 3.600 metros. **Duración:** 100 minutos. **Calificación administrativa:** Primera. **Calificación moral:** Tolerada para menores. **Distribución:** Selecciones Capitolio. **Estreno:** 28.1.1952: Palacio de la Música (Madrid); 29.1.1952: cine Fémima (Barcelona)

FICHA ARTÍSTICA. José Tuset (primer soldado), Victoriano González (segundo soldado), Félix de Pomes (Klingsor), Jesús Varela (el enano), Angel Jordán (Roderico), José Manuel Pinilla (el jefe de la horda), Ludmila Tcherina (Kundria y madre de Pasifal), José Luis Hernández (el niño), Teresa Planels (la anciana), Lupe de Molina (la cautiva), Alfonso Estela (Amfortas), Carlo Tamberlani (Gurnemancio), José Bruguera (Titurell), José Sayans (Gawan), Carmen de Lirio (la soberbia), Carmen Zaro (la avaricia), Josefina Ramos (la lujuria), Nuria Alonso (la ira), Toni Doménech (la gula), Elena Montevar (la envidia), Rosa Manero (la pereza), Ricardo Fusté (el noble anciano Alisan), Gustavo Rojo (Parsifal).

TIRMA 1954

FICHA TÉCNICA. Producción: INFIES (Madrid): 50%; Film Costellazione (Roma): 50%. **Dirección:** Paolo Moffa, Carlos Serrano de Osma. **Argumento:** la obra teatral homónima de Juan del Río Ayala. **Guión:** Manuel del Río, Luis Martínez de Carvajal, Antonio Pietrangeli, Michelangelo Antonioni, Florentino Soria, Diego Fabri, Antonio Civotto, José Luis Colina, Carlos Serrano de Osma, Paolo Moffa. **Fotografía:** Enzo Serafin (Ferranicolor, panorámica). **Decorados:** Carlos Morón, Sergio Calvo. **Montaje:** Eraldo da Roma, J. M. Pisón Diez. **Música:** Franco Manera. **Figurines y atrezzo:** Carlos Morón, Sergio Calvo. **Asesor militar:** Teniente Coronel M. Pardo. **Asesor histórico y etnológico:** Juan del Río. **Ayudante de dirección:** Agustín Navarro, Eugenio Betancor. **Avisador:** Manuel Pérez. **Script:** Francisco Illera. **Regidor:** Luis Méndez. **Regidor en Canarias:** Domingo Montesdeoca. **Ayudante de tráfico:** B. Suárez Valido. **Ayudante de fotografía:** Antonio Macasoli, Aldo Escavarda. **Auxiliar de fotografía:** Mitchell Chamartín. **Foto-fija:** Antonio Ortas. **Constructor de decorados:** Gil Parrondo, Luis Pérez Espinosa. **Vestuario:** Peris Hnos., Ferroni (Roma). **Maquillaje:** Italo Favi, F. Puyol Gamborino. **Ayudante de maquillador:** Ángel F. Martínez. **Peluquero Srta. Pampanini:** Sra. Aspach. **Ayudante de peluquería:** José Sáez. **Sastrería:** Agapito Marjaliza, Juan Chamizo, Lola Brescos.

Director General de Producción: Carlos Serrano de Osma. **Jefe de Producción:** Miguel Ángel Martín Proharán. **Ayudante de Producción:** Victoriano G. Giraldo. **Ayudante de Producción en Madrid:** Enrique L. Eguiluz. **Estudios:** Sevilla Films (Madrid), Cineccitá (Roma). **Duración del rodaje:** 17.5.1954 al 4.9.1954. **Laboratorios:** Spes-Catalucci (Roma). **Metraje:** 2.800 metros. Duración: 83 minutos. **Calificación administrativa:** Primera B. **Calificación moral:** Autorizada únicamente para mayores de 16 años. **Distribución:** Mercurio Films. **Estreno:** 26.4.1956: cines Avenida y Capitol (Las Palmas de Gran Canaria); 18.5.1956: cine Lope de Vega (Madrid).

FICHA ARTÍSTICA. Silvana Pampanini (Guayarmina), Gustavo Rojo (Bentejuí), Marcello Mastroiani (Don Hernán), José María Lado (Gran Faycán), Félix de Pomes (Guanaterme), Julio Riscal (Pedro), José María Rodero (Álvaro), Elvira Quintillá (Tasirga), Aníbal Vela (Gobernador), Salvador Soler Marí (Miguel de Trejo).

COMO AYUDANTE

MADRID o EL OSO Y EL MADROÑO (cm) [Inacabado] **1936**

Dirección: Antonio Román. **Fotografía:** Cecilio Paniagua.

INDUSTRIAS DE GUERRA (cm) y **MANDO ÚNICO** (cm) **1937**

Producción: Partido Comunista de España. **Director:** Antonio del Amo. **Ayudante de dirección:** Rafael Gil. **Intérpretes:** Manuel Arbó. **Guión:** Antonio del Amo. **Fotografía:** Marc Gerrad, Ladislao Wences, Salvador Gijón, Luis Muñoz Alcolea, Antonio del Amo. **Música:** Jesús García Leoz. **Decorados:** José María Torres. **Estudios:** Roptence (Madrid). **Distribución:** Film Popular.

MÉRIDA (cm) **1940**

Producción: P.A.C.E., S.L. **Dirección:** Antonio Román. **Guión, fotografía y montaje:** Antonio Román y Carlos Serrano de Osma. **Metraje:** 300 metros. **Duración:** 11 minutos.

***AL BORDE DEL GRAN VIAJE* (cm) 1940**

Producción: P.A.C.E., S.L. **Dirección:** Antonio Román. **Guión, fotografía y montaje:** Antonio Román y Carlos Serrano de Osma. **Ingeniero de sonido:** Rafael Pavón. **Locutor:** Ignacio Mateo. **Estudios:** Ballesteros (Madrid).

***DE LA ALAMBRA AL ALBAICÍN* (cm) 1940**

Producción: P.A.C.E., S.L. **Dirección:** Antonio Román. **Guión, fotografía y montaje:** Antonio Román y Carlos Serrano de Osma. **Ingeniero de sonido:** Rafael Pavón. **Locutor:** Ignacio Mateo. **Música:** Tomás Bretón. **Estudios:** Ballesteros (Madrid).

***EL HOMBRE Y EL CARRO* (cm) 1940**

Producción: P.A.C.E., S.L. **Dirección:** Antonio Román. **Guión, fotografía y montaje:** Antonio Román y Carlos Serrano de Osma. **Locutor:** Ignacio Mateo. **Laboratorios:** Arroyo.

***LA PRÓXIMA VEZ QUE VIVAMOS* 1946**

FICHA TÉCNICA. **Producción:** Pegaso Films. **Dirección y guión:** Enrique Gómez. **Fotografía:** Manuel Berenguer. **Música:** Jesús García Leoz, Francisco Canaro. **Montaje:** Antonio Graciani. **Script:** José María Téllez. **Ayudante de fotografía:** Miguel Mila. **Foto-fija:** Manuel Novoa. **Regidor:** José Villafranca. **Maquillaje:** Rodrigo Gurucharri, Juan Farsac. **Vestuario:** Marbel. **Satrería:** Viuda de Izquierdo. **Construcción decorados:** Francisco Canet Cubel. **Sonido:** Antonio Alonso. **Director General de Producción:** Filalicio Flaquer **Jefe de Producción:** José Antonio Martínez de Arévalo. **Estudios:** CEA (Madrid). **Laboratorio:** Arroyo (Madrid). **Metraje:** 2.500 metros. **Calificación administrativa:** Tercera. **Calificación moral:** Autorizada para mayores de 16 años. **Distribuidora:** Filmófono. **Estreno:** 3.8.1948: cine Imperial (Madrid). **Duración:** 91 minutos.

FICHA ARTÍSTICA. Ana Mariscal (Lina), Margarita Andrey (Diana Foresten), Francisco Hernández (Don Sebastián), Fernando Rey (Oscar), Rafael Calvo (Mulden), Luis Arroyo (Carlos), Nicolás D. Perchicot (vejete), Fernando Fernán Gómez (Pablo), Alberto Romea (Foresten), Fernando Fresno (José), Anita Bas (Doña Flora), Julio Carlos Gajardo (Serni), Manuel Arbó (Serenio), Félix

Fernández (comisionista), Eduardo Calvo (chef), Juan de Ibarra, Joaquín Bergía, Joaquín Roa, Ricardo Acero, Anita Faura, Manuel Abad, Tony Leblanc.

COMO PRODUCTOR

***LANZAROTE* (cm) 1955**

Producción: INFIES. **Dirección, argumento y guión:** Agustín Navarro. **Fotografía:** Alberto Carles (Ferraniacolor). **Montaje:** J. M. Pisón. **Música:** Rafael Martínez Torres. **Locutor:** Matías Prats. **Jefe de Producción:** Miguel Ángel Martín Proharán. **Estudios:** Filmarte. **Duración rodaje:** 11.1.1955 al 24.1.1955. **Laboratorios:** Fotofilm. **Metraje:** 300 metros. **Duración:** 10 minutos. **Distribuidora:** INFIES. **Calificación administrativa:** Segunda A. **Calificación moral:** Autorizada para todos los públicos.

***PEQUEÑO CONTINENTE* (cm) 1955**

Producción: INFIES. **Dirección, argumento y guión:** Agustín Navarro. **Fotografía:** Antonio Macasoli (Ferraniacolor-Gevacolor). **Montaje:** Alfonso Santacana. **Música:** Mérida, Lillo, Albert y Antonio R. Herrera. **Canciones:** María Mérida y Los Costeros. **Ayudante de fotografía:** Luis Aldecosa. **Locutor:** Ángel María Baltanás. **Jefe de Producción:** Miguel Ángel Martín Proharán. **Duración de rodaje:** 15.10.1955 al 30.10.1955. **Laboratorios:** Fotofilm. **Metraje:** 275 metros. **Duración:** 9 minutos. **Calificación administrativa:** Primera A. **Calificación moral:** Autorizada para todos los públicos.

***CUMBRES DE GRAN CANARIA* (cm) 1956**

Producción: INFIES. **Dirección, argumento y guión:** Agustín Navarro. **Fotografía:** Antonio Macasoli (Ferraniacolor). **Montaje:** Alfonso Santacana. **Música:** Rafael Martínez Torres. **Locutor:** Ángel María Baltanás. **Duración del rodaje:** 15.1.1956 al 30.1.1956. **Laboratorios:** Fotofilm. **Metraje:** 300 metros. **Duración:** 10 minutos. **Calificación administrativa:** Segunda A. **Calificación moral:** Autorizada para todos los públicos.

***MOMENTO VELÁZQUEZ* (cm) 1956**

Producción: INFIES. **Dirección y guión:** Eugenio Martín. **Fotografía:** Francisco Sánchez Muñoz (Ferraniacolor). **Música:** Arturo Duo-Vital. **Locutor:** José María

Baltanás. **Jefe de Producción:** Rafael Casado Hermoso. **Metraje:** 325 metros. **Duración:** 12 minutos. **Laboratorios:** Fotofilm y Arroyo. **Calificación administrativa:** Segunda A.

***EL PEQUEÑO RÍO MANZANARES* (cm) 1956**

Producción: INFIES. **Dirección:** Carlos Saura. **Argumento:** Ignacio Aldecoa. **Guión:** Carlos Saura. **Fotografía:** Alfonso Nieva (Ferraniacolor). **Música:** Antonio Apruzzese. **Adaptación musical:** Rafael Martínez Torres. **Montaje:** Ramón Biadío. **Ayudante de fotografía:** José García de la Cruz. **Locutor:** Ángel María Baltanás. **Jefe de Producción:** José Posteguillo. **Duración del rodaje:** 1.10.1956 al 18.10.1956. **Laboratorios:** Fotofilm (Barcelona). **Revelado de la primera copia:** 10.5.1957. **Metraje:** 300 metros. **Duración:** 9 minutos y 34 segundos. **Calificación administrativa:** Segunda A.

***SOBRE DOS RUEDAS* (cm) 1957**

Producción: INFIES. **Dirección, argumento y guión:** Rafael Cabezas San Simón. **Fotografía y montaje:** Daniel Quiterio Prieto. **Sonido:** Juan Justo. **Locución:** Josefina de Luna. **Laboratorios:** Madrid Film. **Metraje:** 300 metros. **Duración:** 10 minutos.

***LA JAULA SIN SECRETOS* 1962**

FICHA TÉCNICA. **Producción:** Latinoamericana Cinematográfica (Argentina): 70%; Visor Films (España): 30%. **Dirección:** Agustín Navarro. **Argumento y guión:** Raúl Gurruchaga, Ricardo Muñoz Suay, Agustín Navarro. **Fotografía:** Humbert Perruzi. **Decorados:** Gori Muñoz. **Ayudante de dirección:** José A. Martínez. **Montaje:** Mercedes Alonso (edición española); Gerardo Rinaldi (edición argentina). **Música:** Jorge López Ruiz. **Director General de Producción:** Ángel Luis Bellagamba, Carlos Serrano de Osma (en España). **Productor ejecutivo:** Damián Rabal. **Estudios:** Lumiton (Buenos Aires). **Laboratorios:** Lumiton (Buenos Aires), Fotofilm (Madrid). **Metraje:** 2.800 metros. **Duración:** 74 minutos. **Calificación administrativa:** Primera B. **Calificación moral:** Autorizada para todos los públicos. **Distribución:** As Films S.A., Interpeninsular Films S.S. **Estreno:** 27.6.1966: circuitos de segunda categoría (Madrid).

FICHA ARTÍSTICA. Nuria Torray (Mercedes), Alberto Olmedo (Antonio), Luis Tasca (Oscar), Nathan Pinzón (Pinelli), Luis Rodríguez (Ferrini), Pablo

Moret (Alberto), Rodolfo Onetto (Garza), Carlos Gandolgo (Teodoro), Edmundo Sanders (Henry), Alejandro Maximino (Batista), Javier Portales (Larravacia), René Jolivet (Locuto televisión), Irma Gabriel (Mónica), Nélida Romero (Corina).

LOS CABALLEROS DE LA ANTORCHA 1966

FICHA TÉCNICA. **Producción:** Visor Films. **Dirección:** Pascual Cervera. **Argumento y guión:** Pascual Cervera, José E. Aranguren. **Fotografía:** Juan Ruiz Romero. **Decorados:** Juan Alberto Soler. **Montaje:** Maribel Bautista. **Música:** Antonio Pérez Olea. **Ayudante de dirección:** José Ulloa. **Script:** Paquita Vilanova. **Ayudante de fotografía:** Julio Pérez de Rozas. **Constructor de decorados:** Estudios Balcázar. **Muebles y atrezzo:** Miró. **Director General de Producción:** Carlos Serrano de Osma. **Jefe de Producción:** Marcelino Riba Abizanda. **Estudios:** Balcázar. **Laboratorios:** Fotofilm (Barcelona). **Metraje:** 2.174 metros. **Duración:** 83 minutos. **Calificación administrativa:** Interés Especial. **Distribución:** Radio Films. **Estreno:** 19.8.1969: cines Bulevar, Fígaro, Tívoli (Madrid).

FICHA ARTÍSTICA. Armando Arenzán (Oscar), Araceli García (Mary), Walter Maestre (Jorge), Antonio Jesús del Moral (Enrique), Carlos Cisneros (Pepe), Telesforo Sánchez (Julián), Luis Ciges (*Merluza*), Fernando Rubio (Richi).

TRABAJOS EN TELEVISIÓN

A) Como director escénico y guionista

El desbarajuste (1963), basado en un cuento de Moravia, realizado por Gustavo Pérez Puig e interpretado por Fernando Delgado y Blanca Sandino.

La carta de la Madre Eucaristía (1963), realización de Gustavo Pérez Puig e interpretación de Laly Soldevilla y Gemma Cuervo.

Los fantasmas del Arlequín Club (1963), realización de Gabriel Ibáñez e interpretación de Nuria Torray.

B) Como director escénico y realizador

Para la serie *Biografía*:

Juan Ramón Jiménez (1968), producido por Alberto Álvarez Cienfuegos y José María Téllez con guión del propio Serrano de Osma.

Cánovas (1968), producido por Alberto Álvarez Cienfuegos y José María Téllez, con guión de Antonio Villa Muñoz.

Para la serie *Ventana abierta*:

La novia de Antonio (1968), guión de Susana Gómez de la Serna e interpretación de Ana María Noé, Carlos Mendy y Venancio Muro.

Cuando estaba escrito (1969), guión de Carmen Conde e interpretación de Jesús Aristu, Marcela Yurfa, Lola Gaos.

En soledad (1969), guión de Luis Fernando de Igoa e interpretación de María Paz Molinero, Elisa Montes y Blanca Sendino.

Para la serie *Archivo Folklórico Español* (1968-1969), producida Alberto Álvarez Cienfuegos y José María Téllez, once números del programa.

BIBLIOGRAFÍA

Abajo de Pablos, Juan Julio de, *Mis charlas con Antonio del Amo*, Quirón Ediciones, Valladolid, 1998.

Aguilar, Carlos, “Romanos en España”. En Monterde, José Enrique (coord.), *Ficciones históricas. Cuadernos de la Academia*, num. 6, septiembre 1999, pp. 205-214.

Alberich, Ferrán, “El Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas y la Escuela Oficial de Cinematografía en el cine español”. En Llinás, Francisco (ed.), *50 años de la escuela de cine. Cuadernos de la Academia*, num. 4, 1999, pp. 11-32.

Amo, Antonio del, *El cinema como lenguaje*, Instituto de Investigaciones Y Experiencias Cinematográficas, Madrid, 1948.

Amo, Álvaro del, “Es una obsesión”, Inédito (Ponencia presentada en al retrospectiva que la 28 Semana Internacional de Cine de Valladolid dedicó a Serrano de Osma), 1983.

Amo García, Alfonso del (ed.), *Catalogo General del Cine de la Guerra Civil*, Cátedra/Filmoteca Española, Madrid, 1996.

Bardem, Juan Antonio, *Juan Antonio Bardem. Y todavía sigue*, Ediciones B, Barcelona, 2002.

Bazin, André, *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 1999.

Blanco Mallada, Lucio, *IIEC y EOC. Una escuela para el cine español*, Tesis Doctoral Inédita, Universidad Complutense, Madrid, 1989.

Borau, José Luis (dir.), *Diccionario del cine español*, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España/Alianza Editorial, Madrid, 1998.

Bragulat, Anna María, “Mateo Santos i la generació de *Popular Film*”, en *Cinematograf*, Segona época, num. 1, 1992, pp. 121-131.

Cabo Villaverde, José Luis y otros (coords.), *Diccionario do cine en Galicia 1896-2000*, Xunta de Galicia/Consellería de Cultura Comunicación Social e

Turismo/Dirección Xeral de Comunicación Social e Audiovisual/Centro Galego de Artes da Imaxe, La Coruña, 2001.

Cabrera Déniz, Dolores, “*Tirma/La principessa delle Canarie*, diálogos con la Historia”. En *Tras el sueño*, Actas del VI Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Madrid, pp. 255-268.

Cansinos Assens, Rafael, *La copla andaluza*, Biblioteca de la Cultura Andaluza, Granada, 1985.

Castro, Antonio, *El cine español en el banquillo*, Fernando Torres, Valencia, 1974.

Castro de Paz, José Luis, *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*, Piados, Barcelona, 2002.

Castro de Paz, José Luis y Pena Pérez, Jaime (coords.), *Las imágenes y el inventor de palabras. Camilo José Cela en el cine español*, Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, Ourense, 2001.

Cerón Gómez, Juan Francisco, *El cine de Juan Antonio Bardem*, Secretariado de Publicaciones Universidad de Murcia y Primavera Cinematográfica de Lorca, Murcia, 1998.

Chiti, R., Poppi, R., *Dizionario del cinema italiano. I film*, vol. 2, 1945-1959, Gremese Editora, Roma, 1991.

Company, Juan Miguel, *Formas y perversiones del compromiso. El cine español de los años cuarenta*, Eutopías/Episteme, Valencia, 1997.

Coira, Pepe, *Antonio Román. Director de cine*, Xunta de Galicia, Betanzos, 1999.

Cuevas, Antonio (dir.), *Anuario del Cine Español*, SNE/Servicio de estadística y publicaciones, Madrid, 1955,1956.

De Juana, Jesús, *La posición centrista durante la Segunda República (El periódico Ahora, 1930-1936)*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela, Santiago, 1998.

Del Río Ayala, Juan, *Tirma*, Edirca, Las Palmas de Gran Canaria, 1990.

Entrambasaguas, Joaquín de, *Filmoliteratura (Tema y ensayos)*, C.S.I.C./Instituto Miguel de Cervantes, Madrid, 1954.

Fanés, Félix, *El cas CIFESA: Vint anys de cine espanyol (1932-1951)*, Filmoteca Generalitat Valenciana, Valencia, 1989.

Fanés, Félix, “El wagnerisme a la Barcelona dels anys cinquanta. *Parsifal* de Daniel Mangrané i el seu entorn”, en *Cinematograf. Annals de la Federació Catalana de Cine-clubs*, Volum 3, curs 1985-86, 86, pp. 333-375.

Fernán Gómez, Fernando, *El tiempo amarillo*, vol. I, Debate, Madrid, 1990.

Fernández Colorado, Luis y Couto Cantero, Pilar (coords.), *La herida de las sombras. El cine español de los años 40. Cuadernos de la Academia*, num. 9, junio de 2001.

Fernández Cuenca, Carlos, *30 años de documental de arte en España*, Escuela Oficial de Cine, Madrid, 1967.

Franco, Jesús, “El cine español tiene otra hora”, *Film Ideal*, num. 114, febrero de 1963, pp. 100-102.

García Dueñas, Jesús y Gorostiza, Jorge (coord.), *Los estudios cinematográficos españoles. Cuadernos de la Academia*, num. 10, diciembre, 2001.

García Dueñas, Jesús, *José G. Maesso, el número 1*, Colección Cine/Festival Ibérico/Diputación de Badajoz, Badajoz, 2003.

García Seguí, Alfonso, “Carlos Serrano de Osma en Barcelona”, Inédito (Ponencia presentada en la retrospectiva que la 28 Semana Internacional de Cine de Valladolid dedicó a Serrano de Osma), 1983.

Gómez Rufo, Antonio, *Berlanga, contra el poder y la gloria. Escenas de una vida*, Temas de hoy, Madrid, 1990.

González Ballesteros, Teodoro, *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica*, Universidad Complutense, Madrid, 1981.

Gorostiza, Jorge, *Directores artísticos del cine español*, Cátedra/Filmoteca Española, Madrid, 1997.

Gubern, Román, *El cine sonoro en la II República (1929-1936)*, Lumen, Barcelona, 1977.

- *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, Península, Barcelona, 1985.

Herederó, Carlos F., *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*, Filmoteca de la Generalitat/Filmoteca Española, Valencia, 1993.

- *La pesadilla roja del general Franco. El discurso anticomunista en el cine español de la dictadura*, Festival Internacional de Cine de San Sebastián, Donostia-San Sebastián, 1996.

- "España bajo el franquismo: imágenes parásitas y resistencia crítica". En VV.AA., *Europa y Asia*, vol. IX de *Historia General del Cine*, Cátedra, Madrid, 1996.

- Y Monterde, José Enrique (eds.), *Los "Nuevos Cines" en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta*, Festival Internacional de Cine de Gijón/IVAC/CGAI/Filmoteca de Andalucía/Filmoteca Española, Valencia, 2003.

Hernández Marcos, José Luis y Ruiz de Butrón, Eduardo A., *Historia de los cineclubs en España*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1978.

Hueso, Ángel Luis, *Catálogo del cine español. Películas de ficción (1941-1950)*, Cátedra/Filmoteca Española, Madrid, 1998.

Labanyi, Jo, "Masculinity and the family in crisis: reading Unamuno through *film noir* (Serrano de Osma's 1946 adaptation of *Abel Sánchez*)", en *Romance Studies*, Vol. I, num. 26, 1995, pp. 7-21.

Larraz, Emmanuel, *Le cinema espagnol des origines à nos jours*, Editions du Cerf, París, 1986.

Lazo, Alfonso, *La Iglesia, la Falange y el fascismo. Un estudio sobre la prensa española de la posguerra*, Universidad de Sevilla/Secretariado de Publicaciones, Sevilla, 1998.

Llinás, Francesc, *Directores de fotografía del cine español*, Filmoteca Española, Madrid, 1990.

Llopis, Juan Manuel, *Juan Piqueras: el Delluc español*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1988.

López Clemente, José, “Directores españoles de ayer. Carlos Serrano de Osma”, en *Arte fotográfico*, num. 333, pp. 1173-1177.

Mancebo, María Fernanda, *La Universidad de Valencia. De la Monarquía a la República (1919-1939)*, Instituto de la cultura Juan Gil-Albert/Universidad de Valencia, Valencia, 1994.

Medina, Pedro y otros (eds.), *Historia del cortometraje español*, 26 Festival Internacional de Cine de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 1996.

Minguet Batllori, Joan M., “La regeneración del cine como hecho cultural durante el primer franquismo (Manuel Augusto García Viñolas y la etapa inicial de *Primer Plano*)”, en *Tras el sueño*. Actas del VI Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine, Academia de la Artes y las Ciencias de Cinematográficas de España, Madrid, 1998, pp. 187-201.

Otero Urtaza, Eugenio, *Las Misiones Pedagógicas: una experiencia de educación popular*, Edición de Castro, La Coruña, 1982.

Palacio, Manuel, *Historia de la televisión en España*, Gedisa, Barcelona, 2001.

Pardo Bazán, Emilia, *La sirena negra/Insolación*, Bruguera, Barcelona, 1970.

Pérez Merinero, Carlos y Pérez Merinero, David, *Del cinema como arma de clase. Antología de Nuestro Cinema 1932-1935*, Fernando Torres, Valencia, 1975.

Pérez Percuha, Julio (ed.), *El cine de las organizaciones populares republicanas entre 1936-1939*, Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao, Bilbao, 1981.

- *El cinema de Carlos Serrano de Osma*, 28 Semana Internacional de Cine de Valladolid, Valladolid, 1983.

- *El cinema de Luis Marquina*, 28 Semana Internacional de Cine de Valladolid, Valladolid, 1983.

- *El cinema de Edgar Neville*, 27 Semana Internacional de Cine de Valladolid, Valladolid, 1982.

- “Dalí y el cinema: una relación frustrada”, en *Contracampo*, num. 33, otoño de 1983, pp.18-21.

- *Mestizajes (Realizadores extranjeros en el cine español 1913-1973)*, Vol. I, 11 Mostra de Valencia, Valencia, 1990.

- (ed.), *Antología crítica del cine español (1906-1995)*, Cátedra/Filmoteca Española, Madrid, 1997.

- (ed.), *El cine de Manuel Mur Oti*, Concello de Ourense/IV Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, Ourense, 1999.

Platero, Carlos, *El cine en Canarias*, Edirca, Las Palmas de Gran Canaria, 1981.

Riambau, Esteve y Torreiro, Casimiro, *Guionistas en el cine español. Quimeras, picarescas y pluriempleo*, Cátedra/Filmoteca Española, Madrid, 1998.

Reisz, Karel, *Técnica del montaje cinematográfico*, Altea/Taurus/Alfaguara, Madrid, 1989.

Ramírez, Julián Antonio, *ICI París. Memorias de una voz en libertad*, Alianza, Madrid, 2003.

Rodríguez Miaja, Fernando, *Testimonios y memoranzas. Mis recuerdos de los últimos meses de la guerra de España (1936-1939)*, Edición Personal, México, 1997.

Romaguera i Ramió, Joaquín, “La revista *Cine Experimental* (Madrid, 1944-46)”, en *Las vanguardias artísticas en la historia del cine español*, Actas del III Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine, Filmoteca Vasca, 1991, pp. 51-82.

Ruiz Carnicer, Miguel A., *El Sindicato Español Universitario (SEU), 1939-1969*, Siglo XXI de España, S.A., Madrid, 1996.

Sáenz de la Calzada, Luis, *La Barraca Teatro Universitario*, Residencia de Estudiantes/Fundación Sierra Pambley, 1998.

Sagastizabal, Javier, “Cine español hora cero”, en *Film Ideal*, num. 112, enero de 1963, pp. 36-42.

Sánchez Barbudo, A. (ed.), *Miguel de Unamuno*, Taurus, Madrid, 1980.

Sánchez Biosca, Vicente y Tranche, Rafael R., *NO-DO. El tiempo y la memoria*, Cátedra/Filmoteca Española, Barcelona, 2001.

Sánchez Salas, Daniel, “*Vida en sombras* o la película del hechizado”, en *Secuencias*, num. 2, 1994, pp. 9-44.

Sánchez Vidal, Agustín, *Carlos Saura*, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, 1988.

Sanz de Soto, Emilio, “1940-1950”. En VV.AA., *Historia del Cine Español*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1989.

Soria, Florentino, *Juan Mariné, un explorador de la imagen*, Filmoteca Regional, Murcia, 1991.

Téllez, José Luis, “La sombra iluminada. Un acercamiento a la cinematografía de Carlos Serrano de Osma”, Inédito (Ponencia presentada en la retrospectiva que la 28 Semana Internacional de Cine de Valladolid dedicó a Serrano de Osma), 1983.

Torrella, Joseph, *Rodatges de posguerra a Barcelona*, ICC collectio ORPHEA, Barcelona, 1991.

Unamuno, Miguel de, *Abel Sánchez*, Cátedra, 1998.

VV.AA., *Historia del cine español*, Cátedra, 1997.

Valle Fernández, Ramón del (dir.), *Anuario Español de Cinematografía*, SNE, Madrid, 1962.

Zunzunegui, Santos, *El extraño viaje. El celuloide atrapado por la cola, o la crítica norteamericana ante el cine español*, Eutopías, Valencia, 1999.

- *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*, Ediciones de la Filmoteca, Valencia, 2002.

Hemerografía

A) Revistas Especializadas

Popular Film (Barcelona) [1933-1936]⁵⁷⁹.
Nuestro Cinema (Madrid-París-Barcelona) [1932-1935].
Cinegramas (Madrid) [1935-1936].
Gran Film (Madrid) [1935].
Radiocinema (La Coruña-Madrid) [1939-1955].
Cine Experimental (Madrid) [1944-1946].
Cámara (Madrid) [1946-1950].
Primer Plano (Madrid) [1940-1952].
Espectáculo (Madrid) [1951-1953].
Revista Internacional de Cine (Bruselas) [1952].
Cinema (Barcelona) [1946-1948].
Imágenes (Barcelona) [1947-1952].
Fotogramas (Barcelona) [1946-1953].
SIPE (Madrid) [1946-1953]
Brújula de cine (Madrid) [1951-1952].
Cine Mundo (Madrid) [1952-1955].
Film Ideal (Madrid) [1963].
Nuestro Cine (Madrid) [1961-1968].
Contracampo (Madrid) [1979-1987].
Arc Voltaic (Barcelona) [1980-1983].
Casablanca (Madrid) [1983].

⁵⁷⁹ Entre corchetes aparecen los años consultados para esta investigación.

Cine Nuevo (Madrid) [1983].

B) Otras revistas y semanarios

Juventud (Madrid) [1941-1952].

Haz (Madrid) [1943-1944].

Tajo (Madrid) [1940-1944].

El Español (Madrid) [1943].

Triunfo (Madrid) [1946-1955].

Dígame (Madrid) [1947-1955].

Fotos (Madrid) [1948-1952].

7 Fechas (Madrid) [1950-1952].

Destino (Barcelona) [1948-1951].

Semana (Madrid) [1952].

C) Diarios

Ahora (Madrid) [1936-1938].

Hierro (Bilbao) [1947-1953].

El Correo Español, el Pueblo Vasco (Bilbao) [1947-1953].

Jornada (Valencia) [1947-1953].

Levante (Valencia) [1947-1953].

El Correo Catalán (Barcelona) [1947-1953].

El Noticiero Universal (Barcelona) [1947-1953].

El Mundo Deportivo (Barcelona) [1947-1953].

La Vanguardia (Barcelona) [1947-1953].

La Prensa (Barcelona) [1947-1953].

Solidaridad Nacional (Barcelona) [1947-1953].

Diario de Barcelona (Barcelona) [1948-1953].

El Alcázar (Madrid) [1948-1953].

Informaciones (Madrid) [1948-1963].
Madrid (Madrid) [1948-1953].
Pueblo (Madrid) [1948-1953].
Arriba (Madrid) [1948-1963].
Marca (Madrid) [1948-1953].
Ya (Madrid) [1948-1963].
ABC (Madrid) [1948-1970].
La Almudaina (Palma de Mallorca) [1947-1953].
La Verdad (Murcia) [1948-1953].
El Correo de Andalucía (Sevilla) [1950-1953].
Sevilla (Sevilla) [1950-1953].
EL PAÍS (Madrid) [1983-1984].

Archivos y Bibliotecas

Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares).
Archivo del Ministerio de Cultura (Madrid).
Archivo Personal de Carlos Serrano de Osma (Madrid).
Biblioteca y Archivo Fílmico de la Filmoteca Española (Madrid).
Biblioteca Nacional (Madrid).
Hemeroteca de la Biblioteca Nacional (Madrid).
Hemeroteca de la Biblioteca de la Diputación Foral de Bizkaia (Bilbao).
Biblioteca Municipal de Bilbao.
Biblioteca del Museo de Bellas Artes de Bilbao.
Hemeroteca de la Biblioteca Central de la Universidad del País Vasco (Lejona).